

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)



**ESTAMPA POPULAR: UN ARTE CRÍTICO Y
SOCIAL EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS SESENTA.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Noemí de Haro García

Bajo la dirección del doctor

Miguel Cabañas Bravo

Madrid, 2010

- ISBN: 978-84-692-8577-0



Tesis doctoral

**Estampa Popular: un arte crítico y social
en la España de los años sesenta**

Noemi de Haro García

Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)

Facultad de Geografía e Historia

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, 2009

Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid

**Estampa Popular: un arte crítico y social
en la España de los años sesenta**

Noemi de Haro García

Director de tesis: Dr. Miguel Cabañas Bravo (CSIC)

Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta

Doctoranda: Noemi de Haro García

Director de tesis: Dr. Miguel Cabañas Bravo

Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)

Facultad de Geografía e Historia

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, 2009

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	p. 15
a) ¿Por qué Estampa Popular?	p. 18
b) Objetivos y estructura	p. 21
c) Metodología	p. 23
d) Agradecimientos	p. 29
1-ESPAÑA ERA DIFERENTE	p. 31
1.1. Apertura y estabilización	p. 33
1.1.1. Renovación	p. 33
1.1.2. Estabilización	p. 44
1.2. Prosperidad, recesión y los inicios de una vida sin dictador	p. 56
1.2.1. Planificar el desarrollo	p. 56
1.2.2. Los años setenta, con y sin Franco	p. 76
2-REFERENTES	p. 93
2.1. Referentes foráneos.	p. 95
2.1.1. El Taller de Gráfica Popular de México	p. 95
2.1.2. La cooperativa de Gravura portuguesa	p. 109
2.2. Referentes cercanos	p. 118
2.2.1. Tradiciones plásticas españolas	p. 118
2.2.2. José García Ortega y “Tres pintores y un tema”	p. 130
3-EMPUÑAR LA GUBIA (1959-1961)	p. 145
3.1. Ponerse en marcha	p. 147
3.1.1. La formación de un grupo	p. 147
3.1.2. Las primeras exposiciones	p. 158

3.2. Haciendo camino	p. 174
3.2.1. <i>Partidas e incorporaciones</i>	p. 174
3.2.2. <i>Un nuevo grupo</i>	p. 188
 4-NORTE-SUR (1961-1964)	p. 207
4.1. Redes de colaboración e influencia	p. 209
4.1.1. <i>Conflictos de poder</i>	p. 209
4.1.2. <i>“Conversiones” en Córdoba y Vizcaya.</i>	p. 224
4.2. Dinámica de grupos	p. 240
4.2.1. <i>El valor de la periferia</i>	p. 240
4.2.2. <i>Salir al extranjero</i>	p. 249
4.3. La imagen y las palabras	p. 265
4.3.1. <i>Grabadores, poetas y críticos</i>	p. 265
4.3.2. <i>Otra imagen de España</i>	p. 283
 5-AMPLIACIÓN DE PROPUESTAS (1964-1967)	p. 295
5.1. Un arte para la clase media	p. 297
5.1.1. <i>La red se extiende</i>	p. 297
5.1.2. <i>Realismo intencional</i>	p. 313
5.1.3. <i>Mientras tanto, en Andalucía y Vizcaya...</i>	p. 321
5.2. La unión hace la fuerza	p. 335
5.2.1. <i>Tapar agujeros</i>	p. 335
5.2.2. <i>Una red nacional</i>	p. 349
5.2.3. <i>Un realismo sin fronteras</i>	p. 370
 6-AÑOS DE CAMBIO (1967-1981)	p. 387
6.1. Alternativas de difusión	p. 389
6.1.1. <i>De la galería al calendario</i>	p. 389
6.1.2. <i>El arte en las tabernas.</i>	p. 410
6.1.3. <i>“Injurias a la Nación, al Ejército y a la Guardia Civil”.</i>	p. 422

6.2. Estampa Popular, a secas	p. 437
6.2.1. <i>Supervivientes</i>	p. 437
6.2.2. <i>Estampa Popular sin Franco</i>	p. 455
 A MODO DE EPÍLOGO	 p. 475
 CONCLUSIONES	 p. 489
a) Carácter de las agrupaciones	p. 491
b) Materialización de la crítica	p. 494
c) La recepción del trabajo de Estampa Popular	p. 498
d) Coda	p. 502
 BIBLIOGRAFÍA	 p. 505
a) Bibliografía general	p. 507
b) Bibliografía específica	p. 581
c) Documentación específica	p. 594
<i>Cartas y escritos generados por o para Estampa Popular</i>	p. 594
<i>Informes, notas y escritos generados por otros organismos</i>	p. 598
<i>Fuentes orales (relación de personas entrevistadas)</i>	p. 601
<i>Documentos sobre exposiciones y actividades relacionados con Estampa Popular (programas de mano, catálogos, calendarios y carteles)</i>	p.603
 ANEXOS	 p. 619
a) Relación de museos, archivos y bibliotecas consultados	p. 621
b) Relación de grupos, miembros y periodo de actividad de las agrupaciones de Estampa Popular	p. 623
c) Cronología de Estampa Popular	p. 643

**ESTAMPA POPULAR: UN ARTE CRÍTICO Y SOCIAL
EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS SESENTA
(introduction et conclusions en français)**

INTRODUCTION	p. 699
a) ¿Porquoi Estampa Popular ?	p. 702
b) Objectifs et structure	p. 705
c) Méthodologie	p. 707
d) Remerciements	p. 712
 CONCLUSIONS	 p. 715
a) Caractère des groupes	p. 717
b) Matérialisation de la critique	p. 720
c) La réception du travail d'Estampa Popular	p. 724
d) Coda	p. 727

“No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura”

BENJAMIN, Walter: “N. Teoría del conocimiento, teoría del progreso”, [N 3,1] en *Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales* (edición de Rolf Tiedemann), Madrid, Akal, 2005, p.46

INTRODUCCIÓN

“Y es a esta dolencia de la naturaleza que se dirige la pintura sombreada —a la que no le falta nada para el embrujamiento-, la prestidigitación y todos los demás artificios de esa índole.”¹

El poder del arte ya fue advertido por Platón, que tuvo mucho cuidado en controlar esta labor dentro de su República ideal. Desde entonces, éste se ha empleado, en todas sus variantes, como vehículo de gran variedad de discursos. La búsqueda de una estética vinculada al pasado imperial de Italia, con Mussolini, las consignas estéticas, las persecuciones y presiones sobre los artistas bajo Stalin, y las purgas artísticas de Hitler (exposiciones de arte degenerado incluidas) para crear un arte genuinamente germano..., son sólo algunos ejemplos representativos del siglo pasado de cómo, cada vez que se ha pretendido crear un mundo nuevo (del tipo que fuese), se han tenido en cuenta las enormes posibilidades del arte para influir en la sociedad y, así, sobre su realidad.

Y esto no sólo se ha hecho (y se hace) para apoyar al poder triunfante sino también para reclamar alternativas. Tras la II Guerra Mundial, esta vez con el mundo dividido entre comunistas y capitalistas, el arte también reflexionaba acerca del momento que se vivía y proponía nuevas maneras de mirar. Nuestra investigación se ha ocupado de una de esas miradas: la de las agrupaciones de Estampa Popular, que estaba teñida por el antifranquismo que la motivaba.

El nombre genérico de “Estampa Popular” se refiere a varios grupos de grabadores surgidos en España en la década de los años sesenta. Sus componentes no coincidían en edad, formación, evolución o presupuestos estéticos, pero compartían el sentimiento de compromiso con la sociedad y el convencimiento de que sus obras habían de hacerse cargo de ello. Así, fueron las primeras agrupaciones artísticas que desarrollaron una actividad de crítica clara y directa a la dictadura desde las artes plásticas. Lo hicieron, no ya desde el exilio, como había sucedido hasta entonces, sino desde el interior del país.

¹ PLATÓN (traducción de Conrado Eggers Lan): *República*, libro X, 602 c y d, Madrid, Gredos, 1998, p. 469.

Madrid, Andalucía, Vizcaya, Valencia, Cataluña y Galicia, fueron los escenarios de su nacimiento y también de su desaparición.

a) ¿Por qué Estampa Popular?

Sería un error afirmar que Estampa Popular ha sido olvidada en los estudios del arte español del siglo XX. Desde el principio, los grabadores llamaron la atención de una parte importante de los especialistas más progresistas. En 1966, sólo seis años después de iniciadas las actividades de la primera agrupación, ya se les había consagrado, además de variados artículos, una parte importante de las últimas páginas de *El realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo*, del profesor Dr. Valeriano Bozal².

En los estudios sobre el tema publicados con posterioridad, los grupos eran siempre mencionados aunque sin ser objeto de un estudio más profundo que el llevado a cabo con anterioridad. Se trataba de trabajos realizados por personas que se encontraban muy próximas a los grabadores, en lo espacial y en lo temporal. De una manera o de otra, todas ellas “habían estado allí” cuando los grabadores estaban en activo. Por eso, al referirse a Estampa Popular combinaban en sus afirmaciones la condición de analista, crítico e historiador con la de testigo. Los recuerdos, las impresiones y también los documentos eran, casi siempre, los del autor. De hecho, al margen de la erudición, la brillantez de análisis y la experiencia de los historiadores en cuestión, es esta condición de testigos la que posibilita y avala su relato³, aunque habitualmente no se explicita.

Por otra parte, las primeras tesis, tesinas y otros trabajos de investigación académicos sobre los grabadores se elaboraron cuando Estampa Popular aún seguía en activo, poco después de la muerte de Franco⁴. Éstos, y los que se

² BOZAL, Valeriano, *El realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966, pp. 193-198.

³ “La especificidad del testimonio consiste en que la aserción de realidad es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua. De este acoplamiento procede la fórmula tipo del testimonio: yo estaba allí”. Cfr. RICOEUR, Paul, *La historia, la memoria, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003, p. 213.

⁴ MARQUÉS FERRER, Virginia, “Estampa Popular, el Grupo Sevilla”, memoria de licenciatura, Universidad de Sevilla, 1978; RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, “Aproximación a la pintura realista de la posguerra, la Estampa Popular”, memoria de licenciatura, Universidad Complutense de Madrid, 1976.

realizaron a continuación⁵, se centraban siempre en alguna de las agrupaciones. Habitualmente en aquélla que resultaba más cercana a los investigadores. No hay pues ningún estudio general que se ocupe de todas ellas. Sin embargo, gracias a estos trabajos quedaron recogidos datos, hechos y experiencias que, de otro modo, poco habrían tardado en perderse. Desgraciadamente, salvo en contadas ocasiones⁶, los resultados no alcanzaron demasiada difusión, puesto que no llegaron a publicarse.

De esta manera, a pesar de que el tiempo hubiera pasado, las obras más accesibles para encontrar información sobre los grabadores seguían siendo los textos de los críticos e historiadores a quienes nos referíamos en primer lugar. El principal problema que ha supuesto esta situación, unida a la dificultad para estudiar las fuentes primarias, es que ha acabado por convertirse en origen de paráfrasis⁷. Prácticamente había sólo una voz, un testimonio, un recuerdo, un análisis, y eso dejaba muchas regiones en la sombra. Había demasiados sobreentendidos y omisiones como para que una persona desvinculada de ese momento histórico pudiera hacerse cargo del mismo.

En las últimas décadas han tenido lugar varias exposiciones de grabados de estos grupos que han favorecido la difusión de su obra. Anteriormente, las estampas sólo podían conocerse si se habían visto en las muestras de alguno de los grupos (es decir, entre los años sesenta y los primeros momentos de los ochenta), o si, por suerte, en las publicaciones había alguna reproducción. Además, la mayoría de las veces, la organización de estas exhibiciones más recientes ha llevado a ponerse en contacto con los artistas y con personas cercanas a ellos. Gracias a esto, en las últimas décadas, han entrado en

⁵ Así, con distintos grados de interés y profundidad, han sido tratados a partir de los años ochenta los grupos de Sevilla, Madrid, Valencia y Vizcaya, siempre por separado. Cfr. MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*, Valencia, Nau Llibres, 1981; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, "Aspectos estéticos y sociales de "Estampa Popular de Madrid", tesis doctoral dirigida por el Dr. Lorenzo González Sánchez, Universidad de Salamanca, 1992; GARCÍA-LANDARTE PUERTAS, Valeria, "Estampa Popular de Vizcaya. El realismo social de los años 60 del País Vasco", en *Ondare. Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975*, nº25, Bilbao, 2006, pp. 393-401.

⁶ Quizá la excepción más clara en este sentido sea el libro de Ricardo Marín Viadel que era algo más conocido en los medios académicos (quizá por encontrarse en sus bibliotecas). Cfr. MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social en la plástica...*, *Op.cit.*, 1981.

⁷ Así, no es extraño encontrar artículos recientes de investigación que, aportando algún dato más, no hacen más que reproducir esquemas y clasificaciones anteriores, como son los expuestos por Valeriano Bozal en *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, en 1966. Cfr. GARCÍA-LANDARTE PUERTAS, Valeria, "Estampa Popular de Vizcaya...", *Op.cit.*, 2006, p. 399.

escena personas que, hasta esa fecha, habían tenido pocas oportunidades de ofrecer su interpretación de lo sucedido.

Una de las principales virtudes de estas exposiciones ha sido, por tanto, la de ejercer de detonante para que quien nunca se había encontrado ante estas obras, pudiera formularse algunas preguntas propias. Ciertas cuestiones han sido resueltas por las mismas necesidades de estas muestras retrospectivas, pero muchas otras han salido a la luz gracias a ellas. Por ejemplo, de no haber sido por la exposición *Andalucía y la modernidad*⁸ y su sala dedicada a los grupos andaluces de Estampa Popular, difícilmente nos habríamos podido interesar por el trabajo de estos artistas.

Por ser la primera en mucho tiempo (y la única) que intentaba hacerse cargo de todas sus agrupaciones⁹, la exposición *Estampa Popular* celebrada en 1996 en el IVAM, así como su catálogo de igual título¹⁰, se han convertido en la referencia en relación con los grabadores. Además del gran interés de los testimonios de los artistas y de las reproducciones de las estampas contenidos en esta publicación, en ella se cruzó la información procedente de varios trabajos de investigación anteriores¹¹.

Junto con eso, los estudios monográficos que se han llevado a cabo acerca de algunos de los componentes de Estampa Popular han permitido arrojar algo de luz en un panorama que era sólo patrimonio de la memoria de un número contado, y cada vez más reducido, de personas¹². Todo esto ha permitido que ahora se pueda llevar a cabo un estudio que intente situarse

⁸ *Andalucía y la Modernidad* se celebró en Sevilla, en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, entre el 16 de enero y el 7 de abril de 2002.

⁹ Aunque se han celebrado otras exposiciones además de ésta, todas se han centrado en algunos grupos concretos, obviando así la masa coral que suponía la existencia de distintas agrupaciones. Entre otras cosas esto venía motivado por el hecho de que se trataba de exhibiciones dependientes de comunidades autónomas o municipios, lo cual favorecía la orientación de las muestras.

¹⁰ GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular* (catálogo de la exposición), Valencia, IVAM, 1996.

¹¹ Fundamentalmente la información manejada procede de las investigaciones de Ricardo Marín Viadel y Arturo Martínez. Cfr. MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social...*, *Op.cit.*, 1981; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales...*, *Op.cit.*, 1992.

¹² Mencionemos, tan sólo como ejemplo y por lo reciente de su defensa, la tesis doctoral de Francisco Javier Álvaro Oña sobre José García Ortega. ÁLVARO OÑA, Francisco Javier, *El realismo social en la obra de José García Ortega. Una visión crítica en el arte del franquismo*, tesis doctoral dirigida por la Dra. Alicia Díez de Baldeón, Universidad de Castilla-la-Mancha, 2007.

“más allá” de la experiencia. Es hora, quizá, no de fijar imágenes, sino de señalarlas y ponerlas de relieve antes de que se evaporen¹³.

b) Objetivos y estructura

Nuestro trabajo ha partido de una hipótesis inicial, que hemos tratado de resolver abordando el estudio de Estampa Popular desde distintas perspectivas. En este trayecto nos ha guiado la hipótesis de que, en Estampa Popular, había una realidad mucho más compleja de lo que se había mostrado hasta el momento. En otras palabras, hemos partido de la idea de que se trataba de unos grupos que iban más allá de la estética realista, de la consigna política o de los juicios acerca de una calidad, un éxito o un fracaso basados en parámetros que, a nuestro juicio, son básicamente inadecuados. Los aspectos desde los que hemos querido poner de manifiesto todo esto han sido los siguientes:

- El carácter de las agrupaciones. Éste es indisociable de la extensa red de amistades, contactos y afinidades políticas que permitieron la aparición, crecimiento y actividad de los grupos. Esta red no sólo tenía que ver con los artistas sino también con escritores, críticos de arte, galeristas e, incluso, con algunos partidos políticos clandestinos.

- La materialización de la crítica. Interesarnos por este aspecto, nos obligaba a analizar las obras, a estudiar los aspectos teóricos (mucho menos evidentes de lo que el término “realismo social” podría indicar) y el contexto en el marco del cual se entendía el trabajo de Estampa Popular.

- La recepción del trabajo de Estampa Popular. Y esto atendiendo a la crítica de arte, a los registros que habían recogido una parte de la reacción del público y a la manera en la que el régimen y el Partido Comunista de España

¹³ “La memoria colectiva se remonta en el pasado hasta un límite determinado, más o menos alejado según se trate de un grupo u otro. Más allá no llega ya a los acontecimientos y las personas en estrecha relación. Ahora bien, es precisamente lo que se encuentra más allá de este límite lo que retiene la atención de la historia. A veces se decía que la historia se interesa por el pasado y no por el presente. Pero lo que es realmente el pasado para ella, es lo que ya no se incluye en el ámbito en que se extiende aún al pensamiento de los grupos actuales. Parece que tenga que esperar a que desaparezcan los grupos antiguos, que sus pensamientos y su memoria se evaporen, para que se preocupe por fijar la imagen y el orden de la sucesión de los hechos que es ya la única capaz de conservar.” HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. 108.

(PCE), las dos fuerzas enfrentadas más importantes del momento, consideraron la labor de los grabadores. Finalmente, hemos analizado cómo se ha contado la historia de Estampa Popular, tanto cuando se encontraba en activo, como cuando se la empezó a considerar una iniciativa artística del pasado¹⁴.

Estos tres puntos de vista han configurado el contenido de los capítulos de esta tesis doctoral. Los dos primeros proporcionan un acercamiento a Estampa Popular dando cuenta del contexto social, político, cultural y económico en que apareció (de ello se ocupa el capítulo *España era diferente*) así como de las agrupaciones de artistas y los eventos que los artistas reclamaron como fuente de inspiración directa de su trabajo (en *Referentes*).

A continuación se van engarzando los distintos focos de interés de esta tesis en un relato cronológico. A partir de aquí, pues, los capítulos se han distribuido en función de algunas fechas destacadas en la historia de los grupos. El capítulo 3, *Empuñar la gubia*, se ocupa del periodo comprendido entre finales de 1959 y 1961. En él se da cuenta de cómo se fue gestando Estampa Popular, prestando especial atención al papel que tuvieron algunos grabadores para que, en esta ocasión, acabara fraguando y extendiéndose una iniciativa que había tratado de llevarse a cabo con anterioridad.

Seguidamente, *Norte-Sur*, se ocupa de la aparición de agrupaciones de grabado en el norte y el sur del país entre 1962 y 1964. En él se ponen de manifiesto las relaciones entre estos grupos, que dieron lugar a exposiciones conjuntas (en honor de la primera de las cuales recibe el título el capítulo), ampliaciones y también disputas. Este periodo se corresponde igualmente con el momento en que una parte significativa de la crítica y el régimen se posicionaron (lógicamente, cada uno de un modo totalmente diferente) ante las actividades de los artistas. El capítulo se cierra precisamente con la celebración de una muestra en la galería Quixote que resume bien esta situación. En ella participaron la práctica totalidad de las agrupaciones existentes y se contó con la colaboración de escritores y críticos

¹⁴ La consideración de Estampa Popular como un conjunto de agrupaciones pertenecientes al pasado se dio antes de que éstas desaparecieran. Es un buen ejemplo el programa de mano de 1976 en la galería Ramón. Cfr. NIETO, Ramón, *Estampa Popular* (programa de mano de la exposición), Madrid, 1976, s/p.

comprometidos. Puesto que la lectura poética programada en el marco de esa exposición fue prohibida por orden gubernativa, se puede considerar que todo lo sucedido en torno a la muestra en Quixote constituye un cierre simbólico, aunque parcial, de estos primeros años. La participación de los grabadores en la exposición *España Libre*, que itineró por Italia entre 1964 y 1965, iba a suponer la incorporación de nuevos artistas coincidiendo con la introducción y difusión de nuevas cuestiones estéticas y teóricas en el ámbito de la creación contemporánea.

A mediados de los años sesenta, la iniciativa de los artistas encontró eco en Valencia y Cataluña. Las características de estas nuevas agrupaciones, en su configuración y organización, así como en sus aportaciones a la estética realista que reclamaba Estampa Popular, se estudian en *Ampliación de propuestas*. Esto se correspondía con una situación en que la crítica de arte progresista iba cambiando su actitud con respecto a estos grupos de creadores, al mismo tiempo los propios artistas sometían su trabajo a una autocrítica.

En *Años de cambio* se aborda el modo en que Estampa Popular reaccionó a situaciones claramente distintas a las que habían motivado su aparición. Los artistas tuvieron que enfrentarse, por un lado, al citado cambio de actitud de los críticos, y, por otro, a la desaparición del régimen contra el que se habían unido. La desaparición de la práctica totalidad de grupos, la reducción de la agrupación madrileña o el nacimiento del núcleo gallego serían un reflejo de lo primero. Las características de las últimas muestras de los grabadores (poco frecuentes, vinculadas a lo político, con obras de una estética muy diferente entre sí...) y la difusión de la idea de que la iniciativa de los grabadores era ya algo histórico responderían a lo segundo. Para terminar, *A modo de epílogo* cierra el relato abierto de la recepción de Estampa Popular, de su tratamiento en la investigación y en la historia del arte.

c) Metodología

El modo en el que hemos abordado este trabajo está ligado a una concepción de la historia del arte y el estudio de las imágenes. Ésta es fruto de

la formación recibida, en la Universidad de Córdoba, primero, y en el Instituto de Historia del CSIC, con el profesor Dr. Miguel Cabañas Bravo y el departamento de Historia del Arte del Instituto de Historia (hoy grupo de investigación de *Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico*), después.

Debido al carácter de los grupos de grabado y a los objetivos propuestos, hemos juzgado necesario realizar un estudio histórico-artístico atendiendo especialmente a las perspectivas socio-política y artístico-cultural. No nos parecía que se adecuaban al análisis de este tema ni la homogeneidad, ni la univocidad, sino la polifonía que, en nuestra opinión, caracterizaba a Estampa Popular. Para poder estructurar el discurso ha sido necesario reconstruir previamente la historia de los grupos.

Como contrapunto y complemento al material gráfico, bibliográfico, hemerográfico y documental, incorporamos una fuente que resultó fundamental, se trataba del testimonio de los artistas y de algunas personas cercanas a ellos¹⁵. El contenido de las entrevistas abiertas realizadas fue grabado en formato mp3. Pero, a pesar de este apoyo, que se observará en el aparato crítico de las páginas siguientes, no hemos considerado necesaria ni viable, por su número y duración, la transcripción de las mismas. En este sentido y por su relación con esta parte de nuestro trabajo, ha sido de gran valor mi estancia en el Centre André Chastel de París (INHA) bajo la supervisión de la profesora Dra. Françoise Levaillant. En el transcurso de la misma se pudo entrar en contacto con las doctoras Véronique David y Béatrice Coquet y, gracias a ellas, con la metodología seguida por la *Cellule Vitrail de l'Inventaire Général* para recoger y recopilar testimonios de artistas vivos. Esta metodología, si bien no se ha podido aplicar completamente en el trabajo de campo, debido a la falta de equipamiento técnico y personal necesario, sí que sirvió para mejorar y extraer resultados más completos de las entrevistas posteriores.

La recopilación del resto del material se realizó en bibliotecas, hemerotecas, archivos y museos de varios países¹⁶. Esta labor se ha visto

¹⁵ La relación de personas entrevistadas se puede encontrar en la Bibliografía específica, en la sección dedicada a las fuentes orales.

¹⁶ La lista de estos lugares se puede encontrar en el correspondiente Anexo.

completada y enriquecida, una vez más, por el trabajo de campo. Gracias a la colaboración y participación de las personas entrevistadas, se ha podido acceder a fuentes que, de otra manera, habría sido imposible encontrar. Con esto último nos referimos tanto a las estampas como a las cartas entre los artistas, carteles, catálogos, programas de mano y folletos de las exposiciones.

Dados los objetivos de este trabajo, las fuentes que se ha tenido que analizar han sido diversas. Además, aquí se caracterizan por ser, al mismo tiempo, fuente y objeto de estudio ya que, incluso las publicaciones más recientes, han sido consideradas una muestra más de la recepción de Estampa Popular. Para obtener una primera orientación que permitiera el análisis crítico de todo ello, resultaron de gran utilidad obras en torno a la construcción de la memoria, del relato y de la historia de autores como Paul Ricoeur¹⁷ o Halbwachs¹⁸. También fueron reveladores estudios que tenían que ver con las relaciones entre arte y política como los de Jacques Rancière¹⁹, Laurence Bertrand D'Orléac²⁰ o Thomas Crow²¹.

Por otra parte, y al margen de análisis centrados en un marco más amplio del arte vinculado a movimientos de izquierda, como el de Donald Drew Egbert²², resultaron de gran utilidad las publicaciones sobre literatura española comprometida, especialmente el trabajo de Óscar Cornago²³ sobre teatro realista español de los sesenta. Asimismo, el estudio acerca de las teorías del realismo de Boris Röhr²⁴ y algunos trabajos sobre la estética de la recepción

¹⁷ RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia...*, Op.cit., 2003.

¹⁸ HALBWACHS, Maurice, *La memoria...*, Op.cit., 2004.

¹⁹ RANCIÈRE, Jacques, "Politics, Identification, and Subjectivization", en *October*, Vol. 61, The Identity in Question, verano 1992, pp. 58-64; *La mésentente, politique et philosophie*, París, Galilée, 1995 ; *Le partage du sensible, esthétique et politique*, París, La Fabrique, 2000 ; *Le destin des images*, París, La Fabrique, 2003 ; *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

²⁰ BERTRAND D'ORLÉAC, Laurence, *L'Ordre Sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, París, Gallimard, 2004.

²¹ CROW, Thomas, *El esplendor de los sesenta*, Madrid, Akal, 2001; *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002.

²² DREW EGBERT, Donald, *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo del '68*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

²³ CORNAGO BERNAL, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta, la encrucijada de los "realismos"*, Madrid, CSIC, 2001.

²⁴ RÖHRL, Boris, *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus. Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen*, Hildesheim, Zurich, Nueva York, Gorg Olms Verlag, 2003.

en literatura²⁵ nos orientaron para poder llevar a cabo los análisis del marco teórico y la recepción de las actividades de Estampa Popular.

En cuanto a la reconstrucción de esta historia de los grupos se ha establecido una cronología más completa de su actividad y una nómina de componentes. En este sentido, el caso más llamativo es el de un núcleo que había sido obviado en los estudios anteriores: Estampa Popular Galega. Pero sobre todo, nos ha parecido fundamental poner de manifiesto los vínculos personales entre los artistas pues, sin ellos, habría sido imposible la existencia de Estampa Popular. Por otra parte, al margen de la documentación inédita aportada, este trabajo pone en cuestión algunos de los lugares comunes más difundidos en relación con Estampa Popular. Es el caso de la *Declaración de Principios* que, a todas luces, parece no ser un documento fundacional (de finales de 1959) sino el fruto de una redacción mucho más tardía (de 1967).

En relación con el estudio del modo en que se materializó la crítica ejercida desde Estampa Popular era obvio que las estampas eran uno de los objetos que había que analizar, pero no el único. Algunos de los elementos que podían conformar los prejuicios (entendidos en el sentido de “juicios previos”) de los espectadores nos han parecido igualmente importantes a la hora de dilucidar la crítica que Estampa Popular representaba. La orientación ideológica de los colaboradores, avalistas, galeristas y artistas, la de las revistas en que aparecían sus imágenes, el carácter de los referentes que se reconocían en su trabajo, etc., formaban parte de esta construcción de la crítica. Una crítica que, pese a lo que se ha dicho muchas veces en contra (en ocasiones, los mismos artistas así lo afirmaban), no habría sido la misma de no haber contado con cierto soporte por parte del Partido Comunista.

Volviendo a las obras, parecía fundamental determinar qué tipo de teorización plástica las sustentaba. Para ello nos acercamos al mundo de las teorías del realismo, especialmente en el caso del realismo pictórico y literario, para acabar descubriendo un panorama mucho más abierto, difuso y flexible. Se trataba, pues, de algo que iba más allá de la simple y manida oposición de

²⁵ WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989; ACOSTA GÓMEZ, Luis A., *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989; VILLANUEVA, Darío (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994.

Estampa Popular de Madrid (que respondería, según este tópico, a un “realismo social” o, incluso, “socialista”) y Estampa Popular de Valencia (identificada con una estética renovadora, avanzada, de Pop crítico).

El estudio de las obras ha sido una tarea complicada. Lo cierto es que las estampas se acabaron dispersando, hay pocos museos que las incluyan en su colección y la mayoría se encuentra en manos de particulares (el Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid y el IVAM serían una excepción). Esto se complicaba algo más cuando se trataba de ilustraciones de postales o calendarios puesto que éstos no tuvieron el mismo trato que una estampa individual. Para poder analizar este material, ha sido imprescindible la colaboración de historiadores y conservadores de museos, así como la de los artistas e intelectuales entrevistados.

Al adentrarnos en el análisis de la recepción del trabajo de Estampa Popular no hemos pretendido conocer con precisión la opinión de un público que, aparte de ser indefinido y desconocido, no dejó consignado su parecer en cada una de las exposiciones. A pesar de ello, hemos tratado de dar unas cuantas pinceladas sobre esta cuestión basándonos en las fuentes consultadas (entrevistas, informes de ventas e impresiones de los testigos). La opinión de la crítica de arte se encontraba, lógicamente, en un lugar concreto: periódicos y publicaciones especializadas. En este caso la selección fue forzosa, el interés y la accesibilidad del material fueron determinantes a la hora de llevar a cabo la criba. Al abultado volumen de estas publicaciones, se contraponía lo reducido de la documentación de archivo sobre los grupos o sus miembros accesible para el investigador. Han sido fundamentales para el desarrollo de esta investigación el Archivo General de la Administración (AGA) y varios archivos del Partido Comunista, sobre todo en España y Francia. Sus fondos nos han permitido estudiar y fundamentar documentalmente hasta qué punto las actividades de los grabadores eran consideradas amenazantes (para el régimen) o un apoyo (para el PCE). A la vista de todo lo anterior, hemos podido concretar la debatida cuestión de la relación entre Estampa Popular y el PCE.

Por otra parte, consideramos que, el modo mismo en que los grupos fueron modificando la nómina de sus componentes, fue fruto de la recepción

de sus actividades entre los pintores. Es decir, aquí se sostiene que los incrementos y reducciones en el número de artistas participantes en los grupos era, de hecho, el resultado, positivo o negativo, de esta recepción. Para completar este estudio, nos hemos acercado también al modo en que su trabajo se ha estudiado y se ha expuesto a lo largo del tiempo. De esta manera, hemos rastreado el origen de los tópicos más comunes sobre los grupos, así como el de algunos olvidos, igualmente significativos.

A diferencia de lo sucedido en el caso de la mayoría de los estudios anteriores, no podemos justificar nuestras afirmaciones con una memoria propia. Eso no nos hace más objetivos, sólo ha llevado a abordar las cuestiones de una manera diferente. Hemos intentando de forma consciente elaborar un relato que pueda servir de puente, de manera que los grabados de Estampa Popular no sean algo totalmente ajeno a quienes no fuimos testigos de una época. En otras palabras, no hemos buscado otra cosa que poner las condiciones necesarias para que, como anotara Walter Benjamin, estas imágenes del pasado se unan al presente a la luz del relámpago.

d) Agradecimientos

Se dice que la del investigador es una labor solitaria, lo cual es cierto, pero incompleto. Por eso me gustaría dar las gracias a todos aquellos que, de una manera u otra, me han apoyado durante esta investigación. Para empezar, nada de esto habría sido posible sin las becas de FPU y del Ayuntamiento de Madrid en la Residencia de Estudiantes de las que disfruté entre 2005 y 2008. Tampoco lo habría sido sin los proyectos de la Fundación Carolina *Arte y exilio entre España e Iberoamérica* (código FC 03/05) y del Ministerio de Ciencia e Innovación *Arte y artistas españoles dentro y fuera de la dictadura franquista* (HAR 2008-00744).

Una figura fundamental en todo este proceso ha sido mi director, Miguel Cabañas Bravo, sin cuya orientación, paciencia y dedicación todo me habría resultado mucho más complicado. He de añadir a los investigadores del antiguo Departamento de Historia del Arte del CSIC (Wifredo Rincón, Amelia López-Yarto, Enrique Arias, M^a Paz Aguiló y M^a Luisa Tárraga) que me han ofrecido su cariño y apoyo a lo largo de estos años.

Además de eso he de agradecer a los investigadores Ángel Llorente, Julián Díaz Sánchez, Juan Carrete, Clemente Barrena, Juan Antonio Ramírez, Víctor Nieto Alcaide y Manuel Pérez Lozano que me hayan escuchado y aconsejado. También me gustaría mencionar a aquellos profesores e investigadores que hicieron mucho más que firmar un papel en mis estancias. Gracias a la ayuda de Françoise Levaillant, Laurence Bertrand D'Orléac, Iris Lauterbach, Karin Hellwig, Martin Klimke, Joachim Scharloth, Rebekka Weinell, Edward Sullivan y Jordana Mendelson, pude sacar el máximo partido a los recursos de París, Munich y Nueva York. Me gustaría también recordar aquí a mis tutoras en este programa de doctorado, las profesoras Carmen Bernárdez y M^a Dolores Jiménez-Blanco, así como a Fátima Gómez Ventura que me ha hecho menos árida toda la parte burocrática.

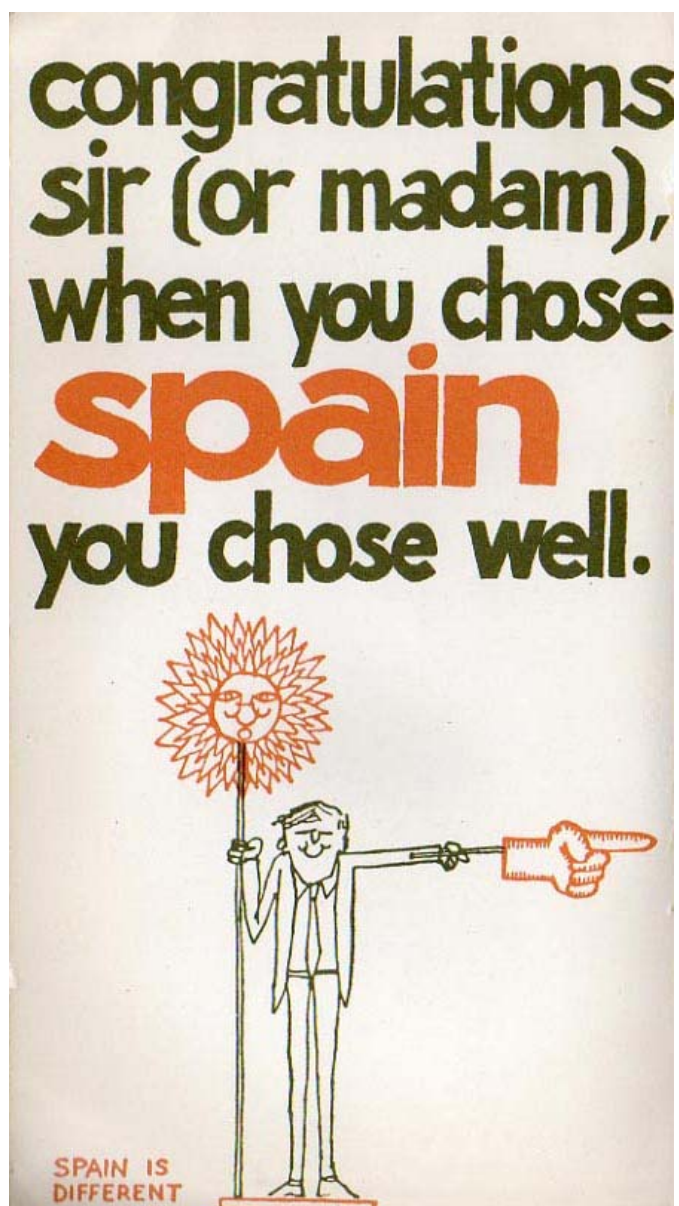
No puedo olvidar tampoco al personal de los archivos, bibliotecas y museos en los que he trabajado. Sin su ayuda, me habría resultado mucho más complicado moverme entre los libros, cajas, carpetas y dossiers. He de reservar un lugar especial para todas aquellas personas que me prestaron su

tiempo y sus recuerdos con amabilidad e ilusión en las entrevistas. Sin ellos el contenido de estas páginas sería mucho más pobre y menos humano.

Me gustaría dedicar un cariñoso recuerdo a mis compañeros de la sala de becarios, Idoia, Junko, Milena, Borja, Saleta, Fran, Paula, Mario, Ana y Fernando, así como a todos mis colegas del módulo 2C del Instituto de Historia, especialmente a los becarios. A estos amigos he de sumar a mis queridos Sara, Raquel, Elena, Ronit, Víctor, Teresa, Juan, Nani, Isaac y María. Sin ellos Madrid habría sido para mí una ciudad distinta y mi tesis habría sido también otra.

Finalmente, quiero terminar dando las gracias a mi familia. De ellos han venido siempre los mejores consejos y el principal apoyo que he recibido a lo largo de toda mi vida. Independientemente de la distancia física, mis padres y mi hermana siempre se han encontrado justo donde les necesitaba, junto a mi corazón.

1- ESPAÑA ERA DIFERENTE



Spain for you, guía turística editada por el Ministerio de Información y Turismo, 1964. Ilustraciones de Máximo

1.1. Apertura y estabilización

1.1.1. Renovación

España en los años sesenta era un país que pretendía, por un lado, insertarse en el orden internacional y, por otro, conservar los caracteres que consideraba propios, aquellos que permitían que un dictador se mantuviera en el poder. Las nuevas generaciones ya no habían vivido directamente la guerra, pero seguían siendo conscientes de la posición a que les obligaba el régimen. Por otra parte, los crecientes contactos con el exterior hacían que los jóvenes tuvieran un referente con el que compararse que era muy distinto de su realidad cotidiana. La situación política, económica y social de la década de los sesenta no era ya la de la autarquía; la represión, el miedo y los recuerdos de la guerra seguían existiendo, pero no obligaban al silencio como en los duros años cuarenta o, al menos, no a todos¹.

Durante los primeros diez años de dictadura, el régimen había podido subsistir, primero, gracias al apoyo de los fascismos europeos y, tras la derrota de los mismos, encerrándose totalmente en sí mismo. Sin embargo, en los años cincuenta el espejismo de la autarquía era ya difícilmente sostenible, y eso lo supieron captar (y solucionar), mejor que nadie, los nuevos responsables de las carteras ministeriales. Éstos favorecieron una reforma en la política económica del régimen, y también una mayor apertura del país, lo cual sirvió para propiciar y apoyar nuevas transformaciones.

En efecto, gran parte del cambio habido en esos años vino de la mano de la necesidad de alianzas con el extranjero. Sólo así el régimen podía seguir manteniéndose, ya que el panorama mundial era otro muy distinto². La

¹ Como apuntaba Carlos Barral “La nuestra era probablemente, por ejemplo, la primera promoción literaria ni confesional ni anticlerical y exenta de fobias y fidelidades hereditarias de cualquier signo. Como ya dije, no éramos ni tan siquiera ya los hijos de la República”. BARRAL, Carlos, *Memorias*, Barcelona, Península, 2001, p. 431.

² El nuevo escenario internacional se diseñó en la posguerra mundial con la hegemonía de Estados Unidos y con la guerra fría como marco general. El crecimiento europeo en los años posteriores a la II Guerra Mundial tuvo mucho que ver con la intervención de los Estados Unidos en Europa a través de mecanismos como el Plan Marshall. Así, ante las diferencias que habían surgido entre los aliados, se pretendía constituir un bloque democrático unido bajo directrices capitalistas. Se trataba de encontrar un modelo de desarrollo alternativo al comunismo que, además, rompiera con los últimos vestigios fascistas. Hasta los años cincuenta, España estuvo prácticamente aislada de la vida internacional (tuvo contactos con Argentina, Portugal y con algún país árabe), luego, con el incremento de la tensión

apertura es perceptible, sobre todo, al comparar la situación de esos años con la de los cuarenta. Entonces, el aislamiento político internacional se había puesto de manifiesto en sucesos como los acontecidos en 1946, con el cierre de la frontera francesa y la retirada de embajadores decretada por Naciones Unidas. La década de los cincuenta comenzó de otro modo: 1950 supuso un gran cambio con el nombramiento de embajador de Estados Unidos en España. Además, en 1953 tuvieron lugar pactos militares y económicos con Estados Unidos (los Pactos de Madrid)³, así como el Concordato con el Vaticano y, en 1955, se permitió el ingreso de España en las Naciones Unidas. A pesar de todo esto, el apoyo económico de los Estados Unidos resultó útil pero efímero, lo cierto es que estos acuerdos tuvieron un significado más político que económico en lo que a la estabilización del régimen se refiere⁴. Además de los factores externos, los cambios también estuvieron relacionados

internacional que suponía el inicio de la guerra fría, agravada por el estallido de la guerra de Corea, aumentó el interés de Estados Unidos por la importancia estratégica de la Península. Al mismo tiempo España estaba buscando dar una imagen más moderna e integradora para salir de la crisis y reconstruir la economía, a la vez pretendía también recuperar el reconocimiento internacional que había perdido. Por eso, la actitud internacional hacia la dictadura española fue cambiando de signo a lo largo de esa década. Así, el primer indicio de los logros de la diplomacia franquista en este sentido fue la firma de un crédito global para España en septiembre de 1950. Era el inicio del acercamiento de España y los Estados Unidos que culminó en 1953 con los citados Pactos de Madrid. Cfr. BARCIELA, Carlos; LÓPEZ, M^a Inmaculada; MELGAREJO, Joaquín; MIRANDA, José A., *La España de Franco (1939-1975). Economía*, Madrid, Editorial Síntesis, 2001, pp.155-238; PUIG, Nuria; ÁLVARO, Adoración, "Estados Unidos y la modernización de los empresarios españoles, 1950-1975, un estudio preliminar", en *Historia del presente, la sociedad española durante el segundo franquismo*, nº 1, Madrid, 2002, pp. 10-29.

³ Estos convenios tenían, para Estados Unidos, un claro objetivo estratégico y militar: el uso eficiente del suelo español a través del establecimiento de bases militares. Para ello era necesario estabilizar la economía y convencer a la Administración y la población de las bondades de Estados Unidos. Esto se traducía en invertir en infraestructuras, ganarse a la población y evitar conflictos sociales mejorando su nivel de vida (empezando por la alimentación) y proporcionar asistencia técnica para ganarse al Estado y a los empresarios, de esta forma también se conseguía que fueran calando los valores capitalistas (ahuyentando la tentación comunista). Los Pactos de defensa y ayuda mutua incluían tres convenios, uno defensivo, otro de ayuda mutua para la defensa y el de ayuda económica. Por eso estos pactos provocaron una reorientación en la política económica española. Así el Convenio sobre Bases Militares obligaba al Gobierno español a estabilizar su moneda, a fijar y mantener un tipo de cambio válido, a equilibrar los presupuestos públicos, a crear estabilidad financiera en el mercado nacional... En definitiva, se trataba de restablecer la confianza en el sistema monetario de cara a impulsar la libre competencia y la productividad así como a facilitar el comercio internacional. Un estudio acerca del establecimiento de las bases militares estadounidenses en España se encuentra en JARQUE INÍGUEZ, Arturo, *Queremos esas bases*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998.

⁴ Cfr. BERNECKER, Walther L., *España entre tradición y modernidad. Política, economía, sociedad (siglos XIX y XX)*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1999. pp. 289-290. BARCIELA, Carlos; LÓPEZ, M^a Inmaculada; MELGAREJO, Joaquín; MIRANDA, José A., *La España de Franco...*, Op. cit., 2001, pp.160-161.

con factores internos. El arranque de todo ello habría que situarlo en el cambio de Gobierno que se produjo en 1951⁵. Tras esto, los nuevos responsables económicos manifestaron, expresamente y desde el principio, su intención de abandonar las pretensiones autárquicas y de disminuir los dispositivos interventores.



Portada del catálogo de la *I Bienal Hispanoamericana de Arte*, 1951

La apertura institucional también afectó al ámbito de lo cultural, así algunos congresos y exposiciones contaron con el apoyo oficial. De esta forma se pretendía contribuir a la difusión del arte contemporáneo español, sobre todo en el extranjero. La política cultural fue una de las herramientas de política exterior más eficaces para cambiar la imagen del régimen en el extranjero. Una de las grandes apuestas en este sentido fue la Bienal Hispanoamericana de Arte cuya importancia destacaba así el crítico José María Moreno Galván:

“En el otoño de 1951, una exposición de gran envergadura vino a alterar el pulso de la vida artística española, estableciendo un precedente en las exposiciones oficiales que iba a ser decisivo en el futuro: la I Bienal Hispanoamericana de Arte. Había transcurrido un cuarto de siglo largo desde el anterior aldabonazo conjunto de la modernidad española: la Exposición de Aristas Ibéricas. Como precedente, significaba, nada menos, que la inversión total del

⁵ *Ibidem*, 2001, pp.165-167.

sistema valorativo que hasta aquel momento había venido presidiendo en la vida española el régimen de sus exposiciones oficiales. En éstas, el academicismo más conspicuo y retardatario había usufructuado consagraciones y prebendas, sin permitir ni una leve fisura por la que pudiera abrir brecha un nuevo sistema de valores que pusiera en compromiso el monopolio. La Bienal, al hacer pública su preferencia por las obras que correspondiesen a nuevos planteamientos problemáticos, estableció una nueva jerarquía inusitada y obligó a la nueva vida española a tomar de nuevo el pulso de su perdida tradición. Fue, efectivamente, como un segundo aldabonazo en la vida artística de España: una especie de rendición de cuentas colectiva de toda la modernidad dispersa, balance de situaciones, estado de conciencia.”⁶

En 1957 el Gobierno experimentó una de sus remodelaciones más importantes del franquismo⁷. Ésta afectó fundamentalmente a la orientación de la política económica. Comenzaba la era de los tecnócratas del Opus Dei⁸ y, con ella, se aplicaba un barniz de reformismo, orientado a la normalidad y desideologización aparentes. Para dar paso al liberalismo económico era necesario reorganizar el sistema financiero, llevar a cabo una reforma administrativa (suprimiendo el control estatal) y una liberalización del comercio exterior. A ello respondían algunas de las medidas que se tomaron en 1957 como fueron, por ejemplo, la devaluación de la peseta o la subida del tipo de interés.

Estas medidas no tuvieron un efecto profundo en el país, su importancia radicó, más bien, en que sirvieron para señalar al resto de países que existía

⁶ MORENO GALVÁN, José María, *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones españolas, 1960, pp.120-121.

⁷ A raíz de este cambio en el Gobierno perdieron parte de su influencia los integristas católicos de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas y, sobre todo, la Falange. De esta manera se rompió el monopolio de poder de las fuerzas partidarias de la autarquía y se introdujo una dinámica de forcejeo entre éstas y las que preconizaban la apertura del país hacia un modelo económico occidental o de economía de mercado. Cfr. MUNS, Joaquín, *Historia de las relaciones entre España y el Fondo Monetario Internacional, 1958-1982. Veinticinco años de economía española*, Madrid, Alianza Editorial/Banco de España, 1986, p.275.

⁸ A esta organización pertenecían Alberto Ullastres y Mariano Navarro, el primero era el nuevo ministro de Comercio (también el Gobernador del FMI por España) y, el segundo, el ministro de Hacienda. Además, también era miembro de la Obra Laureano López Rodó, de la Secretaría General Técnica de la Presidencia del Gobierno. La posición del Opus Dei en el poder se consolidaría aún más con la remodelación ministerial de 1967, con la que el almirante Carrero Blanco fue nombrado vicepresidente del gobierno.

una disposición española a promover un cambio en su política económica⁹. Así, en 1958, España fue el primer miembro asociado de la Organización Europea de Cooperación Económica (OECE)¹⁰, del Fondo Monetario Internacional (FMI) y del Banco Mundial. Al año siguiente, el gobierno español presentaba las medidas de estabilización a la Organización de Cooperación y Desarrollo Económico y al FMI¹¹.

La renovación llegó al arte con el nacimiento de los grupos Parpalló, Equipo 57 y El Paso¹². La evidente relación formal de las obras de este último, con movimientos internacionales de ámbito mucho más amplio, como el expresionismo abstracto estadounidense, hizo que el informalismo fuera aceptado y valorado internacionalmente con relativa rapidez. Si el movimiento americano contaba con el apoyo teórico de Greenberg y Rosenberg, el español se definía en diferentes textos y manifiestos. En todos los casos los autores apelaban en sus escritos a la necesidad de la expresión de la individualidad del artista. Muchos de los artistas adscritos a El Paso consiguieron premios importantes en los foros internacionales: allí les llevó el comisario por excelencia de las muestras españolas en el extranjero, Luis González-Robles¹³.

⁹ Cfr. BERNECKER, Walther L., *España entre tradición...*, *Op.cit.*, 1999, p. 293.

¹⁰ España entró en la OECE como miembro con plenos derechos en 1960.

¹¹ Así se explicaban las intenciones de cambio ante el FMI, "Desde el final de la Guerra Civil la economía española ha tenido que soportar la pesada carga de su reconstrucción (...)/ En la actualidad, alcanzados ya progresos considerables en diferentes campos y especialmente en el de la producción, el Gobierno español estima que ha llegado el momento de orientar la política económica en el sentido de situar a la economía española en línea con los países del mundo occidental y liberarla de intervenciones que, heredadas del pasado, no se ajustan a las necesidades de la situación actual./ Asimismo se considera esencial lograr la estabilidad monetaria interior y exterior, estabilizar el valor de la moneda y estimular el ahorro real, que ha de servir de base para desarrollar inversiones productivas". "Memorandum del Gobierno Español al Fondo Monetario Internacional y a la Organización Europea de Cooperación Económica", en *Acuerdo de Derecho de Giro* ("Stand -by arrangement") a favor del gobierno español aprobado por el Directorio Ejecutivo del FMI en su sesión del 17 julio de 1959, Decisión nº 902-(59/31) de la misma fecha, recogido en MUNS, Joaquín, *Historia de las relaciones entre España y el Fondo Monetario Internacional...*, *Op.cit.*, 1986, p. 327.

¹² Hágase notar aquí el hecho de que los movimientos de renovación plástica de estos años partieron, en su inmensa mayoría, de agrupaciones y no de individualidades. Ello da cuenta, entre otras cosas, de la realidad expositiva del momento, en la que para un joven artista resultaba sumamente difícil y costoso acceder al circuito del arte. El grupo era la mejor manera de poder exponer en las pocas galerías que existían.

¹³ La selección de artistas que González Robles iba realizando para cada uno de los certámenes internacionales (sobre todo las bienales de Venecia y São Paulo) se revelaba así como una herramienta eficaz para obtener reconocimiento internacional a finales de los

La consagración del informalismo llegó con el premio obtenido en la XXIX Bienal de Venecia, en 1958. Se daba así una unión simbiótica gracias a la cual el régimen lograba proyectar la imagen positiva y moderna deseada. Al mismo tiempo, algunos artistas españoles conseguían exponer fuera y acceder así a un mercado de arte que todavía, en España, seguía siendo bastante reducido y precario. Sin embargo, no por ello abandonaron los pintores sus raíces hispánicas. Esta idea era continuamente destacada a la hora de presentar a los abstractos españoles en las muestras en el extranjero. Así, por ejemplo, los textos (con sus correspondientes traducciones al francés y al inglés) de la recopilación *La pintura informalista en España a través de los críticos*, insistían en la relación de estas obras con la tradición de la escuela española. La austeridad, la espiritualidad, la luz, la materia, el color... eran valores para los que se reclamaba una filiación estrictamente española. Así lo expresaba, por ejemplo, Juan Antonio Gaya Nuño al decir:

“Cuando la pintura española no figurativa emprendió su brillante ascenso a la actual estimación internacional, no pocas de las gentes hostiles a este movimiento la reputaron de gregaria, de seguidora de fórmulas ajenas y de contraria a las mejores esencias de la tradición hispana. Con lo cual, si algo quedaba demostrado era que esas mismas gentes se habían preocupado muy poco de entender las leyes invariables que por espacio de siglos habían configurado la gran pintura española, sin retener de tales leyes otra cosa que las apariencias más superficiales. Del mismo modo, cuando parcelas de crítica poco profunda exaltaban y admitían esa misma pintura no figurativa, pero desligándola de la que le antecedió por espacio de varios siglos en nuestro solar, repetían el mismo y disparatadísimo juego. Yo lo repudio en unos y en otros, persuadido cual estoy de que lo mejor y más puro de la pintura española que bajo el primer mote de la abstracción, con el más correcto de la no figuración está triunfando justificadamente en todo el planeta, no es sino una versión obviamente tradicional de la pintura española figurativa. (...) Y, acaso

cincuenta. No obstante la situación cambió cuando algunos artistas rechazaron participar en las exposiciones internacionales representando al régimen. A ello se sumó que en 1960, bajo presión francesa, la Bienal de Venecia modificó su política de premios y sustituyó el sistema de votos tradicional (delegado en el Jurado de Comisarios Oficiales) por un jurado de siete miembros, todos críticos de arte, de los cuales un mínimo de dos había de ser italiano. Esto favoreció que accedieran al jurado críticos contrarios al régimen, como Giulio Carlo Argan o Vicente Aguilera Cerni y que las presiones diplomáticas tuvieran un peso muy importante en la concesión de premios. Esto explicaría así el declive de España y el éxito de Francia en las bienales de 1960 y 1962 así como el triunfo del Pop en 1964. Un estudio de la política artística española en Italia en esos años se puede leer en NÚÑEZ LAISECA, Mónica, “XXV Años de Paz- Ventennale della resistenza, rentabilidad y descrédito de la política artística española en Italia”, trabajo de investigación, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

sin haber contemplado a Zurbarán, pero con la sapiencia natural de artista completo, la sapiencia que jamás se equivoca, nuestros pintores no figurativos están situando su obra en la línea más tradicional y secular posible, en la línea del drama contenido, callado y reprimido por acción de la austeridad. Una vieja, viejísima, atemporal característica española.”¹⁴

Así, el arte español se situaba, por fin, en la onda de la modernidad, la de la estética que triunfaba en Europa y Estados Unidos¹⁵, pero sin dejar por ello de ser profunda y esencialmente español. La esencia ibérica austera y contenida que se reclamaba para defender el arte nacional contrastaba con el tópico folklórico, que también se asociaba a España fuera de sus fronteras. Esto era puesto en evidencia, junto con otras muchas cosas, en la película *¡Bienvenido Mr. Marshall!* de Luis García Berlanga, que recibió una mención especial en el Festival de Cannes en 1953 y que fue candidata al León de oro en Venecia. Y es que no todo el arte que se exportaba para conseguir premios era interpretado según la imagen positiva que pretendía la oficialidad franquista.

Las cosas estaban cambiando dentro del país, ya entonces se gestaba la idea de crear un grupo de artistas que llevara un arte crítico al pueblo¹⁶. Esto daría lugar al nacimiento de Estampa Popular al que se acabaron incorporando algunos de estos artistas críticos procedentes del informalismo, como Saura. Y es que la modernización y los cambios permitieron que un segmento cada vez mayor de la población (la naciente clase media) percibiera con mayor nitidez la discrepancia entre su estatus social y su situación cultural y política. Desde el poder, se pensaba que crear una “sociedad de clase media” liberaría al país de

¹⁴ GAYA NUÑO, Juan Antonio, “La austeridad”, en AA.VV., *La pintura informalista en España a través de los críticos*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1961, pp. 37-39.

¹⁵ Para un análisis detallado del papel de informalismo en el panorama artístico y político del momento consúltense los estudios de DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *El triunfo del informalismo, La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2000; —. *La “oficialización” de la vanguardia artística en la posguerra española el informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

¹⁶ Ha de tenerse en cuenta, no obstante, que en el Equipo 57 (y en el Arte Normativo en general) latía también el ideal de hacer un arte accesible y útil para el pueblo. Su aspiración a llevar a cabo un arte público o la importancia que dieron al mundo del diseño, así como el carácter de referente que tuvieron para ellos iniciativas como la Bauhaus, son muy indicativos a este respecto.

la presión articulada por las clases sociales extremas. También se creía que esto ayudaría a consolidar el sistema vigente, pero no fue así, sino que estos cambios condujeron a la socavación del régimen.

La masiva política de industrialización de los años sesenta desencadenó un aumento en los integrantes de la clase obrera industrial. El bienio de 1956-1958 fue especialmente agitado y sirvió para impulsar un movimiento obrero que estaba cada vez más organizado. Con la Ley de Convenios Colectivos de 1958 la clase obrera consiguió un reducto de autonomía. Desde el giro en la política económica de la década anterior, la oposición había cambiado de estrategia para orientarse a aprovechar las limitadas posibilidades legales que ofrecía el régimen, como por ejemplo, los sindicatos verticales. En los años sesenta se crearon las Comisiones Obreras (CC.OO.) que tuvieron un papel muy importante para las reivindicaciones de los trabajadores¹⁷. Además, desde comienzos de la década, aunque seguían siendo ilegales, las huelgas y otras formas de protesta y reivindicación se convirtieron en una realidad habitual en el país. A pesar de eso, los trabajadores que participaron en ellas sufrieron luego la represión ejercida por los patronos y las autoridades franquistas¹⁸.

¹⁷ Esta agrupación obrera aceptaba una parte de la legalidad, en ella se entrelazaban reivindicaciones laborales y políticas y en sus acciones se combinaban todas las posibilidades legales existentes con las ilegales como eran las estructuras clandestinas, el recurso a la huelga y a la manifestación callejera, etc. Las CC.OO. se extendieron y se consolidaron con las elecciones sindicales de 1966, pero pronto acabó la tolerancia del régimen, en marzo de 1967 se ilegalizó a CC.OO. tras una sentencia que las consideraba “filial del Partido Comunista”. Aún así, esto no supuso un descenso de la conflictividad laboral que se mantuvo y fue especialmente intensa desde 1973. Cfr. BARCIELA, Carlos; LÓPEZ, M^a Inmaculada; MELGAREJO, Joaquín; MIRANDA, José A., *La España de Franco...*, Op. cit., 2001, pp. 338-339.

¹⁸ El creciente protagonismo reivindicativo obrero en el periodo tratado llevó a que la dictadura flexibilizara algo su negativa radical inicial a soportar cualquier tipo de presión por parte de los trabajadores. Así el Decreto de 20 de septiembre de 1962 distinguía ya entre “conflictos colectivos” (el eufemismo de “huelga”) “que afectan a la relación de trabajo” y aquellos que se consideraban “conflicto político y de atentado al orden público o a las instituciones del Estado”. Cfr. MOLINERO, Carme; YSÀS, Pere, *Productores disciplinados y minorías subversivas. Clase obrera y conflictividad laboral en la España franquista*, Madrid, Siglo XXI, 1998, p. 71./ No obstante, la respuesta a muchos de estos “conflictos laborales” fue la declaración del Estado de Excepción. Estos podían afectar a la totalidad del país o las regiones consideradas conflictivas. Los años de 1956, 1958, 1962, 1968 y 1969 fueron testigos de estas situaciones, la mayoría de las veces esto suponía la suspensión de algunos artículos del Fuero de los Españoles. Los más frecuentemente afectados fueron los artículos 14 y 18 que contemplaban derechos como los de asociación, reunión, libertad de residencia o inviolabilidad de domicilio.

En esa época también se había desarrollado y organizado la oposición en la Universidad. Desde los “sucesos estudiantiles” de febrero de 1956¹⁹ en Madrid, la actividad reivindicativa de los estudiantes había ido en aumento²⁰. Además los éstos servían de enlace con el mundo de los creadores e intelectuales, que participaron también de forma activa en la oposición a la dictadura. De esta manera, cabe destacar iniciativas como los *Encuentros entre la Poesía y la Universidad* impulsados por el estudiante (y activo militante comunista) Enrique Múgica. El éxito de estos encuentros fue el germen del *Congreso Universitario de Escritores Jóvenes* gestado por dos jóvenes aficionados a la poesía, muy próximos al PCE, Julián Marcos y Jesús López Pacheco, que también contaron con el apoyo de Enrique Múgica²¹. Sin embargo, ni siquiera el respaldo del rector, Pedro Laín Entralgo, fue suficiente: el congreso, previsto para noviembre de 1955 no llegó a inaugurarse²².

En la organización de las actividades de protesta tuvo mucho que ver el Partido Comunista de España (PCE), que se estaba reorganizando desde los primeros años de la década de los cincuenta²³. Este partido fue, durante

¹⁹ Para un estudio sobre lo acontecido en la Universidad en febrero de 1956 resulta especialmente interesante el corpus documental así como el marco que constituye el prólogo de MESA, Roberto (ed.), *Jaraneros y alborotadores*, Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense, 2006. También resulta muy interesante el libro LIZCANO, Pablo, *La generación de 1956. La universidad contra Franco*, Madrid, Leer/Documento, 2001.

²⁰ Aunque estos sucesos en Madrid son los más representativos de la época (y también los más tratados en los estudios sobre el tema), no hay que olvidar que estas protestas tenían sus paralelos en otros muchos puntos de España. Así, por ejemplo, también en 1956 tuvo lugar la huelga de tranvías en Barcelona, una huelga que contó con el apoyo y la convocatoria del PSUC y que fue el motivo de una manifestación de estudiantes (que fue disuelta por la policía). Más datos sobre los movimientos estudiantiles en la Barcelona del franquismo en COLOMER I CALSINA, Josep M., *Els estudiants de Barcelona sota el franquisme*, Barcelona, Curial, 1978.

²¹ También en 1955 se organizó un importante encuentro en torno al cine; éste, a diferencia del literario, sí llegó a celebrarse. En las *1 Conversaciones Cinematográficas* de Salamanca se reunieron quienes serían los protagonistas de la renovación cinematográfica española de los años siguientes. Se han hecho muy célebres las palabras (matizables pero muy significativas) con las que Bardem hacía el balance final del encuentro: “El cine español actual es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”. Cfr. PEÑA, Chema de la; JULIÁN, Óscar de, “*De Salamanca a ninguna parte*” *Diálogos sobre el Nuevo Cine Español*, película documental, Salamanca, 2002.

²² Sin embargo, según los especialistas, este frustrado congreso sirvió para elaborar un listado de personas con cierta orientación ideológica. Quienes se habían inscrito en él comenzaron a recibir sistemáticamente propaganda comunista. Cfr. JÁUREGUI, Fernando; VEGA, Pedro, *Crónica del antifranquismo*, Barcelona, Planeta, 2007, p.201.

²³ En 1953, el PCE había comenzado a organizar su actividad en los campos de los intelectuales y la cultura. Jorge Semprún se hizo responsable del comisariado de cultura del Partido (sustituyendo a Eugenio de Nora) y se encargó, junto con otros intelectuales, de organizar la oposición dentro de este sector. Poco después, en 1956, el PCE abandonaba la

mucho tiempo, el único que organizó la oposición clandestina en el interior. La alta consideración que tenía en su seno la labor de intelectuales y artistas, además de la de los obreros, permitió que estos sectores sumaran sus fuerzas lo cual aumentó la repercusión de sus demandas. A pesar de todo, la mayoría de los intelectuales y artistas que participaron en actividades antifranquistas eran “compañeros de viaje”, y sólo unos pocos militaban en el PCE clandestino. Sin embargo, el tema del compromiso en las artes (cine, novela, teatro, poesía, plástica...), que constituía la preocupación fundamental de la intelectualidad militante, era uno de los asuntos más tratados en los foros progresistas del momento. Ya en los años cuarenta y cincuenta había llegado la influencia del existencialismo y, con ello, una manera diferente de entender la relación entre el arte y la realidad. A esto se sumó la repercusión de la progresiva penetración de ideas procedentes del marxismo. Al margen de la circulación clandestina de publicaciones de este tipo, algunas comenzaron a circular de forma más libre²⁴.

Todo ello acabó imprimiendo a la literatura (ya se tratara de poesía, narrativa o teatro), al cine y a la fotografía un desesperado deseo de reflejar la realidad social y la condición humana. Por otro lado, en esa época también se representaron algunas obras significativas de movimientos similares del extranjero, especialmente del realismo norteamericano y del movimiento

lucha armada a favor de una “solución democrática y pacífica del problema español”, para ello era necesaria la unión de todas las fuerzas de izquierdas en un frente único para derrotar a la dictadura. La idea de crear un frente común apareció en 1942, con el *Manifiesto de la Unión Nacional*, donde se hacía una llamada en busca de nuevos aliados (comunistas o no) con la causa común de derrocar la dictadura. A la idea de configurar una oposición única, se añadía ahora la preferencia por la vía pacífica de actuación, anteriormente mencionada. Así se transmitió por Radio España Independiente en junio de 1956 un texto que se publicaría en forma de folleto *Por la reconciliación nacional, por una solución democrática y pacífica del problema español*. Posteriormente esta línea de actuación fue aprobada en la reunión del Comité Central celebrada a finales de agosto de ese mismo año y se relanzó en el III Pleno del Comité Central de septiembre de 1957. En esta ocasión, además, se expuso la idea de que había que organizar en toda España una Jornada de Reconciliación Nacional, ésta se celebró el 5 de mayo de 1958 pero fue un fracaso que el PCE no quiso reconocer hasta mucho después. Cfr. S/F, “Por la reconciliación nacional, por una solución democrática y pacífica del problema español”, en *Boletín de Información*, Año VI, nº extraordinario, Praga, 1 de julio de 1956, s/p. Disponible en <http://www.filosofia.org/his/h1956rn.htm> [Consulta: 16/7/2008].

²⁴ Así, por ejemplo, en junio de 1959, la revista *Destino* eligió el libro *Historia social del arte y la literatura*, de Arnold Hauser, como libro del mes. Cfr. GRACIA, Jordi, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1949-1962*, Barcelona, Anagrama, 2006, p.288./ Conviene apuntar que dicho texto ya era mencionado en algunos artículos como, por ejemplo, MONTERO, Isaac, “Realismo y magia”, en *Acento Cultural*, nº 2, Madrid, diciembre de 1958, pp. 5-7.

británico de los Angry Young Men. A finales de los cuarenta y principios de la década siguiente aparecieron *Historia de una escalera* de Buero Vallejo (1948), *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia* de Blas de Otero (1951), y también se prohibió *La Colmena* de Camilo José Cela (1951), que tuvo que ser publicada en Buenos Aires.

La corriente del realismo tuvo un amplio desarrollo a partir de entonces, con ejemplos como *Pido la paz y la palabra* de Blas de Otero (1955) o *Cantos Íberos* de Celaya (1955), en poesía. En este campo hay que destacar la publicación de *Veinte años de poesía española 1939-1959* de José María Castellet. Este libro ofrecía un panorama de la poesía española donde se hacía una clara apuesta por los poetas ocupados por lo social (ello dejaba, por ejemplo, fuera a Juan Ramón Jiménez), muchos de ellos contemporáneos. En narrativa, vieron la luz novelas como *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio (1955) o *Central Eléctrica* de Jesús López Pacheco (1958). A esto se sumaron las películas de Bardem y Berlanga, en cine, la reclamación de un teatro comprometido por parte de autores como Alfonso Sastre o José María de Quinto (que fundaron el Teatro de Agitación Social en 1950) y las fotografías de la Escuela de Madrid o del grupo AFAL.

Esto se manifestaba no sólo en las obras, sino en la efervescencia general en torno a la cultura. Aún hoy se tiene esa impresión al analizar el panorama de las publicaciones del momento. Revistas como *Acento Cultural*, *Praxis*, *Objetivo* o *Primer Acto* (por citar sólo unos cuantos ejemplos significativos) vieron reflejadas en sus páginas las contribuciones de críticos, teóricos y artistas muy preocupados por defender una renovación artística que no fuera ajena a la realidad española del momento. Era evidente que, iniciada la segunda mitad del siglo y en ciertos sectores de la intelectualidad, se apreciaba un activo interés por incluir lo social en todos los campos de la creación.

Como ya hemos dicho, estas preocupaciones tuvieron su reflejo en las artes: en 1957, estaban en activo algunos de los artistas que luego se agruparon bajo el nombre de Estampa Popular. De hecho, en noviembre de 1956, había tenido lugar, en la galería Alfil de Madrid, la exposición *Tres pintores y un tema* donde se pudieron ver las obras, figurativas y críticas, de

José García Ortega²⁵, Pascual Palacios Tardez y José Ruiz Pernias. Esta muestra es uno de los precedentes de la experiencia de Estampa Popular, que nacería cuatro años más tarde incluyendo a dos de los pintores de la galería Alfíl (Ortega y Palacios Tardez) entre sus miembros fundacionales. De esta manera, a finales de la década, quedaban definidos los posicionamientos estéticos fundamentales que abrieron los años sesenta en España: el informalismo abstracto de El Paso, la racionalidad geométrica del Arte Normativo²⁶ (término bajo el que Aguilera Cerni agrupó a los artistas de Parpalló y Equipo 57) y el arte figurativo de denuncia, iniciado por Estampa Popular con su primera exposición en 1960²⁷.

1.1.2. Estabilización

En 1959, se aprobó la Ley de Estructura Económica (conocida también como Plan de Estabilización) que tenía por lema “crecimiento y estabilidad”²⁸. El Plan de Estabilización supuso un éxito tanto en el terreno económico como en el político, así, en palabras de algunos especialistas²⁹ tuvo el efecto de un

²⁵ Conviene destacar ya la figura del pintor José García Ortega (conocido en el mundo artístico del momento como José Ortega, Pepe Ortega o, simplemente, Ortega). Este artista ingresó en el PCE en 1943 (había mantenido relaciones de afinidad con el Partido desde el final de la guerra) y llegó a formar parte del Comité Central del mismo. Su militancia política le valió varios años de prisión, entre 1947 y 1953, y, posteriormente, le llevó al exilio en Francia y en Italia. Ortega se encargó de organizar una parte del sector obrero de Madrid, pero su papel fue mucho más importante como dinamizador del sector de los artistas plásticos comprometidos. De hecho, en 1958, Ortega publicó su *Manifiesto del Arte Contra* donde defendía sus presupuestos éticos y estéticos, haciendo un llamamiento de unión a los creadores españoles.

²⁶ Para un estudio detallado sobre los inicios de este movimiento, nos remitimos a BARREIRO LÓPEZ, Paula, *Arte Normativo español. Procesos y principios para la creación de un movimiento*, Madrid, CSIC, 2005.

²⁷ Conviene tener en cuenta que, si bien Estampa Popular es la primera agrupación que mostró una actitud crítica dentro del país y desde la figuración, pronto otros artistas se unirían a sus objetivos. En 1961 se presentaba el Grupo Hondo que reunía a artistas que, individualmente, respondían a esta tendencia de neofiguración expresionista, Genovés, J. Jardiel, F. Mignoni y G. Orellana.

²⁸ El Plan de Estabilización desempeñó un importante papel como marco de actuación y vehículo de canalización de las acciones básicas para sanear y dinamizar la economía. De hecho, ésta fue la medida económica más directamente influida por los acuerdos y consejos del FMI a España, además de esto el impacto del FMI dio lugar a una serie de cambios en la orientación de la política económica interna, impulsándola hacia una convergencia con las orientaciones y líneas de política del Fondo. Cfr. MUNS, Joaquín, *Historia de las relaciones entre España y el Fondo Monetario Internacional...*, *Op.cit.*, 1986, p.273.

²⁹ BARCIELA, Carlos; LÓPEZ, M^a Inmaculada; MELGAREJO, Joaquín; MIRANDA, José A., *La España de Franco...*, *Op. cit.*, 2001, p. 188.

“shock psicológico” sobre el país, de forma que produjo unos resultados inmediatos y espectaculares. El proceso de crecimiento económico fue lento en 1960 pero intensificó su ritmo en 1961 y 1962. Así, con la finalización del Plan, en 1961, llegó un periodo de auge que comenzó en 1962, era la llamada época del “milagro económico”.



Fotografía de las huelgas de Asturias.
Publicada en *España hoy*, 1963

La otra cara de la moneda fueron los elevados costes sociales que se derivaron de la recesión que originaron las medidas estabilizadoras: aumentó el desempleo (ya que se buscó reducir la producción, con los despidos consiguientes) y disminuyeron las retribuciones salariales reales³⁰. Esto, a su vez, se tradujo en la caída del consumo privado y una aceleración de la emigración al exterior en busca de trabajo. Las contradicciones entre una emergente clase media, que comenzaba a tener acceso a la televisión o al coche privado (el célebre SEAT 600 comenzó a comercializarse en 1957), y la situación de crisis vivida por campesinos y emigrantes³¹, motivaron algunas de

³⁰ *Ibidem*, 2001, p. 189.

³¹ El motor del proceso fue la renovación industrial. La estabilización permitió a la economía española aprovecharse de las oportunidades que, desde comienzos de los cincuenta, le brindaban factores como la energía barata, los favorables precios relativos de las materias primas y los alimentos, la financiación exterior (transferencias de emigrantes, turismo, entradas de capital), la posibilidad de una fácil adquisición de tecnología y una disponibilidad de abundante mano de obra. Esto último además contaba con la válvula de seguridad de poder desviar a mercados extranjeros la fuerza de trabajo excedente. Para facilitar la emigración de los desempleados que esta nueva política generaba se suscribieron una serie de convenios de emigración con otros países. De esta manera la balanza de pagos se iba equilibrando gracias, por un lado, a la entrada de divisas de los emigrados y, por otro, al creciente turismo. Cfr.

las imágenes más representativas de Estampa Popular. Éstas, acusadas muchas veces de pesimismo y sesgo ideológico, reflejaban la otra cara del progreso económico iniciado en este periodo, una faceta de la realidad del momento que muchos se empeñaban en no ver.

Los movimientos de oposición se multiplicaron y recrudecieron en los primeros años de la década. En otoño de 1961, y sobre todo en la primavera de 1962, comenzaron las primeras huelgas³² que fueron ya una constante hasta el final de la dictadura. También se convirtió en fenómeno habitual que los movimientos obreros contaran con el respaldo de los intelectuales. Esto se materializaba en la redacción y firma de cartas dirigidas a los representantes políticos³³. Estas cartas, difundidas en periódicos y otros medios de comunicación dentro y fuera del país causaron bastantes quebraderos de cabeza al régimen³⁴.

Los artistas de Estampa Popular se solidarizaron activamente con las huelgas de Asturias. La mayoría de ellos aparecen como firmantes en las cartas de protesta de intelectuales mencionadas más arriba. De hecho, algunos de ellos (Ricardo Zamorano, por ejemplo) se encargaron de hacer

BARCIELA, Carlos; LÓPEZ, M^a Inmaculada; MELGAREJO, Joaquín; MIRANDA, José A., *La España de Franco...Op. cit.*, 2001, pp.194-195.

³² Las huelgas de 1961 comenzaron con reivindicaciones de los factores de la RENFE en abril, ese mismo mes comenzó una huelga intermitente de conductores de autobuses en Barcelona. En febrero de 1962 las tensiones se propagaron a Bilbao, Cádiz, Valencia y Barcelona. En abril el movimiento afectó a las minas de carbón de Asturias y se extendió a otras industrias del País Vasco, León, Cataluña y Madrid. Se generó así el mayor movimiento de trabajadores que se había dado a esa escala desde 1939. La consecuencia de todo ello fue que el 4 de mayo se declaró el Estado de Excepción en Asturias, Vizcaya y Guipúzcoa. Cfr. VILAR, Sergio, *Historia del antifranquismo. 1939-1975*, Plaza y Janés, Barcelona, 1984, p.309.

³³ La primera oleada de cartas de intelectuales (la mayoría de las cuales fueron impulsadas por los intelectuales comunistas) la motivaron las huelgas de la primavera de 1962, a ésta siguieron, entre otras, las de 1963 donde, de nuevo en relación con las huelgas, se preguntaba al ministro de Información, Fraga Iribarne, por las torturas de los trabajadores asturianos y sus mujeres.

³⁴ Los organismos de control de la dictadura realizaron informes y tablas donde quedaron registrados los firmantes de cada una de estas cartas. De hecho, en cada uno de los dossiers de artistas y críticos que hemos podido consultar en el Archivo General de la Administración (AGA), se incluye la nómina de las cartas de protesta firmadas por el intelectual en cuestión. Así ocurre con los dossiers de Francisco Cortijo (caja 446), Lauro Olmo (caja 446), Manolo Calvo (caja 450), José Guinovart (caja 451), Alejandro Cirici (caja 452), Antonio Saura (caja 452), Ricardo Zamorano (caja 447), Valeriano Bozal (caja 459) y Alberto Ráfols-Casamada (caja 450). Las huelgas de Asturias fueron objeto de un estudio, cuyo contenido (así como las cartas y sus contestaciones respectivas) puede consultarse en el AGA (caja 662). A esto se añaden los datos de los documentos de una carpeta de dicho bloque documental, que aún no está accesible. Todas ellas se encuentran en AGA, Cultura, Oficina de Enlace.

circular estas cartas para lograr adhesiones. Es más, la implicación activa de algunos intelectuales de Estampa Popular de Vizcaya (Ibarrola, María Dapena, Giménez Pericás y Vidal de Nicolás) en este movimiento reivindicativo, les valió varios años de prisión.



Manuel Calvo, *Asturias*, 1962

Junto con eso, algunas obras plásticas de la época se hicieron cargo del evento. En este sentido, cabe destacar estampas como la de *Asturias, patria querida* de Manuel Calvo, del núcleo madrileño de Estampa Popular o la coordinación por parte de José Ortega de la publicación *Asturias 1963*³⁵, aparecida unos años más tarde. La situación asturiana también ocupaba una buena parte del volumen *España hoy*³⁶, publicado en 1963 por Éditions Ruedo ibérico, que había sido fundado en París en 1961 por cinco refugiados españoles de distintas tendencias políticas³⁷. La unión que se buscaba en

³⁵ AA.VV., *Asturias 1963*, París, Éditions Cercle d'Art, 1964

³⁶ Cfr. FERNÁNDEZ DE CASTRO, Ignacio, *España hoy*, Turín, Ruedo ibérico, 1963, p. 357.

³⁷ Los cinco fundadores de Ruedo ibérico fueron Nicolás Sánchez-Albornoz (activista de izquierdas), Ramón Viladés (vinculado al nacionalismo catalán), Vicente Girbau (militante de la Agrupación Socialista Universitaria, ASU), Elena Romo (comunista) y José Martínez Guericabeitia (proveniente del anarquismo). Todos ellos habían sido perseguidos y encarcelados por el régimen, lo cual les había llevado a formar parte de la segunda generación de refugiados en Francia. Se conocieron e hicieron amistad en el seminario sobre historia de España dirigido por Pierre Vilar en la École des Hautes Études. Cfr. SÁNCHEZ-ALBORNOZ,

otros campos encontraba así su reflejo en la apuesta editorial y las actividades que se organizaban en su seno³⁸. Como veremos, también las publicaciones de Ruedo ibérico contaron con la colaboración de los grabadores de Estampa Popular.

Y es que, a pesar del uso interesado que se quisiera hacer de las artes y de los beneficios en su carrera que pudieran obtener los creadores³⁹, a medida que avanzaron los sesenta la concienciación política y social de los artistas era cada vez mayor. Así, en 1959, Tàpies se había retirado de una exposición en París aduciendo motivos políticos; en esta actitud le seguirían, algo más tarde, otros pintores como Saura o Millares⁴⁰. De hecho, ambos pintores publicaron,

Nicolás, *Ruedo Ibérico. Un desafío intelectual* (catálogo de la exposición), Madrid, Residencia de Estudiantes, 2004, pp.35-36.

³⁸ Los fundadores de Ruedo ibérico querían crear con ello una plataforma para publicar, independientemente de influencias partidistas, libros de historia, economía, sociología y política prohibidos por la censura franquista. También se convocaron en 1961 los Premios Ruedo ibérico de Novela y Poesía (*Año tras año*, una novela social del militante del PCE Armando López Salinas, fue uno de los trabajos premiados). Las publicaciones de esta editorial buscaban contrarrestar y dar una respuesta a la propaganda del régimen. El destino de estas publicaciones era, fundamentalmente, España, adonde entraban de forma clandestina. No obstante, también se hicieron ediciones en francés, para ampliar el mercado. A la edición de libros se sumaron, en 1964, los *Cuadernos de Ruedo ibérico* cuyos envíos eran acechados por la inspección y sus destinatarios anotados cuando eran descubiertos ejemplares de los cuadernos en algún paquete. Estos informes nos permiten saber que los recibían intelectuales como, por ejemplo, Bardem, Tierno Galván, José Aumente, Castilla del Pino, Aranguren, Pablo Martín Zaro, Ramón Barce, Saura, Tamales, Buero Vallejo, Manuel Millares y Elías Díaz. Cfr. AGA, Cultura, Oficina de Enlace, caja 452, dossier de Antonio Saura.

³⁹ En relación con el provecho que se trató de obtener también de esta corriente de creación, resultan reveladoras las declaraciones de Carlos Barral en relación con el *Coloquio Internacional de Novela de Formentor* de 1959. Aquí se reunió lo más granado de la novela y el realismo español en esos años, pero “el coloquio era lo de menos. Estábamos allí, los editores y sus gentes, para llegar a un acuerdo, para institucionalizar nuestra colaboración y fundar un instrumento útil a la circulación interna de la literatura que favoreciera, además, de algún modo, nuestros intereses”. BARRAL, Carlos, *Memorias*, Barcelona, Península, 2001, p. 487.

⁴⁰ Se trataba de la exposición *13 Peintres Espagnols Actuels* (Museo de Artes Decorativas de París, mayo de 1959) donde estaban representados Canogar, Cuixart, Feito, Alfonso Mier, Millares, Lucio Muñoz, Manolo Rivera, Saura, Antonio Suárez, Tharrats, Vicente Vela, Manuel Viola y el propio Tàpies, cuyo espíritu (según González-Robles) marcaba la selección general para la exposición. Al parecer, cuando González-Robles convocó a los demás artistas para explicarles la negativa de Tàpies, sólo Saura manifestó sus recelos con respecto al “carácter demasiado oficial” adquirido por la exposición. Fue el único en solidarizarse con el pintor catalán al resolverse a no participar en más exposiciones organizadas por Relaciones Culturales. Al poco tiempo, Millares también expresaba su opinión de que los artistas de El Paso debían desvincularse de la esfera oficial por los mismos motivos. Así se lo decía a Canogar en una carta, “En realidad no sólo me retiro de estas exposiciones por la inclusión de ciertos elementos. Mi retirada ya estaba prevista desde antes por varias y hondas razones. Una de ellas -quizá la más poderosa- la política”. Carta de Millares a Canogar, Las Palmas de Gran Canaria 14 julio 1959, Archivo Rafael Canogar, recogida en NIETO ALCAIDE, Víctor; SERRANO DE HARO, Amparo; TUSELL, Javier, *Canogar. Cincuenta años de pintura* (catálogo de la exposición), Madrid, MNCARS, 2001, p.14./ Más datos acerca de la problemática en torno

en 1961, sendos artículos donde defendían el compromiso y la sinceridad de sus propuestas plásticas⁴¹. El Paso, que venía cosechando éxitos desde finales de la década anterior, se disolvió en 1960. Algunos de sus componentes, coherentes con su actitud, se sumaron a las actividades antifranquistas que se organizaron a partir de entonces: un artista de renombre, como Antonio Saura estaba presente en las exposiciones de Estampa Popular.



Ricardo Zamorano, cartel anunciador de *Viridiana*, 1961

Mientras tanto, el cine español seguía triunfando en el extranjero, cada vez con propuestas más arriesgadas y críticas con la dictadura⁴². En 1961 *Viridiana*, una película para la que Ricardo Zamorano, de Estampa Popular de Madrid, hizo un cartel, fue invitada y premiada en el Festival de Cannes. Los

a la participación oficial de los informalistas españoles en las muestras internacionales en TUSELL GARCÍA, Genoveva, "La internacionalización del arte abstracto español. Exposiciones oficiales en el exterior (1955-1964)", en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 121-130.

⁴¹ Cfr. MILLARES, Manuel, "Destrucción-construcción en mi pintura" y SAURA, Antonio, "Carta abierta", ambos en *Acento Cultural*, nº 12-13 (extraordinario), Valencia, junio de 1961, pp. 75 y 76-79, respectivamente.

⁴² En este sentido, fue fundamental la productora Uninci (con vínculos con el PCE), que había financiado, entre otras, las películas de *¡Bienvenido Mr. Marshall* y *Viridiana*. Para más información acerca de esta productora véase SALVADOR, Alicia, *De ¡Bienvenido Mr. Marshall! a Viridiana*, Madrid, EGEDA, 2006; RIAMBAU, Esteve, *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*, Barcelona, Tusquets, 2007.

documentos de la censura con respecto a esta película⁴³, así como el gran revuelo que generó la concesión del galardón, ejemplifican las paradojas a que obligaba la mencionada estrategia de incorporación a la modernidad internacional a través de la cultura.

A lo largo de la década de los sesenta no sólo los universitarios, los obreros y los intelectuales participaban de los movimientos de protesta. Progresivamente, un sector de la Iglesia se fue distanciando del régimen, manifestando su apoyo a las reivindicaciones del pueblo. La celebración del Concilio Vaticano II (1962-1965) y las doctrinas de él emanadas, posibilitaron el diálogo (que ya se daba en la vida cotidiana) entre cristianos y marxistas. El concilio, inaugurado por Juan XXIII y clausurado por Pablo VI, suponía así una gran conmoción para el catolicismo español y también para el régimen, que se negó a aceptar el mandato conciliar de renunciar al derecho de presentación de obispos.

Junto a esto, y en un terreno que tenía más que ver con lo cotidiano e inmediato, algunos sacerdotes asturianos y vascos se solidarizaron con los movimientos de protesta de 1962-1963. En mayo de 1962, la revista *Ecclesia* publicaba un texto editorial ("Conflictos laborales") donde la Iglesia católica tomaba posición ante las huelgas, considerándolas lícitas⁴⁴. La suma de un sector de la Iglesia a la crítica al franquismo, abría un campo de colaboración muy importante con las fuerzas de la oposición. Al mismo tiempo, resquebrajaba uno de los puntos de apoyo de la dictadura.

Mientras tanto, realizaron también acciones antifranquistas que reunieron a las tendencias moderadas y a la derecha democrática, tanto de dentro como de fuera del país, así como a los representantes del gobierno republicano en el exilio. Entre 1961 y 1962 se promovió un gran encuentro entre los exiliados y los demócratas del interior (el célebre "contubernio de Munich"), éste tuvo lugar

⁴³ Cfr. NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 339-341.

⁴⁴ Pronto, también algunos jerarcas eclesiásticos se posicionaron en este sentido. Así, el 13 de noviembre de 1963, el abad de Montserrat, Dom Aureli M. Escarré, hizo unas declaraciones en una entrevista en *Le Monde* donde denunciaba la falta de libertades y al control que ejercía el gobierno sobre el pueblo. Fue el primer miembro de la jerarquía que se manifestó de forma clara en este sentido. El resultado fue que el abad se vio obligado al exilio en Italia, no obstante el camino ya se había abierto. Cfr. VILAR, Sergio, *Historia del antifranquismo...*, *Op.cit.*, 1984, p.332-333.

en el *IV Congreso del Movimiento Europeo en Munich*, en junio de 1962, adonde se invitó a los representantes de la oposición democrática; acudieron 118 españoles, 38 del exilio y 80 del interior. Estuvieron representadas casi todas las tendencias políticas; no todas, porque no se invitó oficialmente al PCE (aunque sí se les facilitó información sobre el desarrollo del congreso) ya que eso habría hecho que casi todos los representantes del centro-derecha rechazaran participar en la reunión⁴⁵.

Poco después, en noviembre de 1962, el dirigente comunista Julián Grimau fue detenido y torturado para, finalmente, ser sometido a consejo de guerra en 1963. Se pidió la pena de muerte. A pesar del movimiento internacional en contra, Grimau fue fusilado en la madrugada del 19 al 20 de abril, lo cual empeoró significativamente la imagen del sistema. Fue el último ajusticiado del régimen por delitos de la Guerra Civil. Poco después de su ejecución se presentó en el Mostra de Venezia la película de Luis García Berlanga *El Verdugo*, que obtuvo el premio internacional de la crítica, causando un profundo malestar a los representantes del régimen⁴⁶. Al mismo tiempo, también hubo manifestaciones de protesta contra España en esta ciudad italiana.

La solidaridad internacional siguió manifestándose, especialmente en relación con los perseguidos por la dictadura por sus actividades políticas democráticas y cuando se producían condenas a muerte. El apoyo internacional (sobre todo por parte del Partido Comunista) a todos los movimientos de corte antifranquista fue fundamental para organizar actos culturales en este sentido, tanto si se trataba de una iniciativa de españoles o

⁴⁵ Cuando volvieron a España, la reacción del régimen contra los participantes no se hizo esperar, se les condenó al destierro en las Canarias o al exilio. Sin embargo, esto no afectó a todos, se hizo una represión selectiva, de manera que el destierro y el exilio sólo se aplicaron a aquellos que la policía política consideraba los personajes principales. La mayoría de los participantes del interior fueron sometidos a registros e interrogatorios policíacos. A esto se sumó la campaña de prensa llevada a cabo por el ministro de información Arias Salgado que continuó con Fraga Iribarne, fue entonces cuando se acuñó la calificación de “contubernio” para este encuentro.

⁴⁶ Tal y como le explicaba Alfredo Sánchez Bella, embajador de España en Roma, a Fernando María Castiella, ministro de Asuntos Exteriores, la película era “simplemente, uno de los más impresionantes libelos que jamás se han hecho contra España; un panfleto político increíble, no contra el régimen, sino contra toda una sociedad. Pretende ser de humor sólo en los títulos. El resto no pasa de ser una inacabable crítica caricaturesca de la vida española”. NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna...*, *Op.cit.*, 1994, p. 337.

no. Se buscaba así, entre otras cosas, contrarrestar la imagen que el régimen procuraba difundir en el exterior. A esta intención respondía, por ejemplo, la exposición *36 Peintres Contemporains d'Espagne* celebrada en París en 1961. Como se verá más adelante, en esta muestra participaron algunos de los componentes de Estampa Popular, que tenían en José Ortega (exiliado en París, entonces) a su mejor enlace con el Parti Communiste Français (PCF).

A partir de 1962 se abrieron numerosos frentes de lucha contra el régimen. Es más, el endurecimiento de la represión que esto trajo consigo contribuyó a que más gente (muchas veces procedente de las filas conservadoras) se sumara al movimiento de oposición. Como parte de este movimiento, fueron cobrando fuerza los grupos de tipo nacionalista, a los que la política desarrollista, así como la concepción y el uso que de la cultura hacía el franquismo, alentó. Los casos catalán, gallego y vasco eran los más destacados (pero no los únicos) y se traducían en reivindicaciones y acciones de todo tipo⁴⁷. Alguno de ellos acabó tomando una orientación violenta, como fue el caso de ETA, cuya primera asamblea se celebró en 1962⁴⁸. Sin embargo, la inmensa mayoría adoptó otros modelos de actuación. Y éstos, muchas veces, tenían que ver con lo cultural, especialmente con la canción y la literatura, unos medios a través de los que se podía hacer, además, una reivindicación lingüística. También los grupos de Estampa Popular de esas

⁴⁷ Estas reivindicaciones dieron algunos frutos ya en estos años. Citamos aquí tan sólo algunos ejemplos significativos, la constitución del Omium Cultural (una entidad difusora de la cultura catalana, vinculada a la burguesía profesional y de negocios) en Cataluña en 1961 y su reconocimiento legal en 1967; adopción y difusión del euskera batua desde 1965; la primera celebración del Día de las Letras Gallegas en 1963; en el caso valenciano tuvo una gran importancia la publicación del ensayo de Joan Fuster *Nosaltres els valencians* en 1962 que reflexionaba sobre la identidad del pueblo valenciano...

⁴⁸ ETA había nacido en 1959 y su actividad se fue radicalizando cada vez más hasta llegar a la respuesta violenta. Fue el resultado de la unión de los miembros disidentes de EKIN-TALDEA & EGI. Este grupo se había formado en 1956 con la unión de la organización juvenil del PNV, EGI, y otros dos grupos de estudiantes dedicados a la promoción del vasquismo en Vizcaya (EKIN) y Guipúzcoa que ya se habían unido previamente. En un principio las actuaciones de ETA se limitaron a la edición de folletos y la difusión de propaganda pero luego tomaron un cariz mucho más violento. En 1962, en su primera asamblea, se definieron como "organización clandestina revolucionaria", en 1965 comenzaron a realizar atracos y a cobrar el impuesto revolucionario para conseguir fondos. El 7 de junio de 1968 como resultado de un enfrentamiento con la guardia civil, murió en el tiroteo el guardia civil José Pardines Arcay. La réplica fue el abatimiento en otro tiroteo del que había sido el autor del asesinato, Txabi Etxebarrieta. A ello siguió la ejecución por un comando de ETA del jefe de la policía política de San Sebastián, el comisario Melitón Manzanás. Al día siguiente, el 3 de agosto, se declaró el Estado de Excepción en Guipúzcoa.

regiones se hicieron eco de estas reivindicaciones, tanto por la temática de algunas obras y ensalzar precedentes y modelos procedentes de tradiciones propias y específicas, como por el empleo del catalán, el gallego o el euskera en sus escritos.

Las obras y los artistas de Estampa Popular no fueron ajenos a las rápidas transformaciones que se dieron en la sociedad de los primeros años sesenta. Justamente los años en que arrancaba el “milagro” económico y en que se recrudecían las protestas, representaron uno de los momentos más activos de las agrupaciones. De hecho, en 1963 Estampa Popular organizó una de sus actividades más ambiciosas. La exposición en la galería Quixote, que implicó a todas las agrupaciones existentes en esos momentos (Madrid, Córdoba, Sevilla y Vizcaya), preveía también la celebración de una lectura poética en que participarían muchos escritores pertenecientes a la corriente del compromiso literario. Comprobamos así el apoyo mutuo y las conexiones que existían entre los distintos campos de la crítica en las artes. La prohibición de este último acto poético en Quixote, y el consiguiente cierre de la exposición, nos muestra también que la actividad de estos artistas no era del todo indiferente para la autoridad.

Al mismo tiempo, aparecían nuevas formas de expresar la crítica a la realidad social española. La renovación del lenguaje que esto supuso se dio antes en literatura (el campo donde antes habían apareciendo las experiencias en torno al realismo social). En 1962 se publicó *Tiempo de Silencio*, de Luis Martín Santos, una novela que supuso la irrupción de una forma distinta de hacerse cargo de la realidad contemporánea en la literatura, una obra donde el contenido crítico no era incompatible con la innovación⁴⁹. A esto se sumaba

⁴⁹ Esta crisis del realismo tal y como se lo había entendido hasta entonces, también afectó a las artes escénicas. Precisamente a nuevas formas de definir el realismo habían respondido las iniciativas de dramaturgos como Alfonso Sastre o José María de Quinto, cuando crearon, en 1961 el Grupo de Teatro Realista (GTR). Con este grupo se pretendía crear una plataforma para “la investigación práctico-teórica en el realismo y sus formas dramáticas” y así ser “una célula renovadora de la vida escénica española”. Para ello querían enfrentarse a la creación teatral a partir de la complejidad de sus diferentes lenguajes, de un modo sistemático y serio, “científico” en el sentido brechtiano de la palabra. El teatro iba, pues a dejar de ser el resultado del trabajo improvisado e inspirado de un genio para contemplarse como el resultado de una labor constante y progresiva, del trabajo en equipo. Precisamente basándose en una nueva forma de entender la creación teatral y el realismo (más ligado con la experimentación estética y no sólo con el reflejo de la realidad) el GTR rechazó una obra como *La Camisa de Lauro Olmo*, que luego cosecharía un gran éxito. Cfr. SASTRE, Alfonso; QUINTO, José María de,

que, para entonces, gracias a la experiencia anterior, se había observado que se podían llevar a cabo actividades de denuncia mucho más efectivas y contundentes a través de las organizaciones sociales, obreras y políticas clandestinas. Esto permitía que las artes se pudieran ocupar de otros menesteres, puesto que a la urgencia de las protestas se podía responder desde otros campos distintos⁵⁰.

Esta situación provocó, en la mayoría de los autores, un periodo en blanco, de reflexión y autocrítica, con la consiguiente renovación posterior. Es el caso, por ejemplo, de Daniel Sueiro, Jesús López Pacheco, Juan Goytisolo, Juan Marsé, Alfonso Grosso, Cela, Delibes... Así, en literatura, se podría considerar a los sesenta como una década de transición, en la que el realismo murió o se renovó; en la que el compromiso literario sustituyó (o reforzó) el compromiso cívico y en la que el género se vio estimulado por las nuevas generaciones y por las anteriores en renovación⁵¹.

En 1963 se dio un debate entre los realistas y los exponentes de la literatura experimental en el *Coloquio sobre Realismo y Realidad*. En él participaron también escritores extranjeros lo cual puso de manifiesto el desfase en que se encontraban muchos autores españoles con respecto al panorama internacional. José María Castellet relataba cómo a Mary McCarthy el planteamiento de los jóvenes españoles le recordaba entonces a la postura de la Lost Generation de los años treinta estadounidense⁵². De aquí saldría una renovación de posturas en muchos escritores realistas que se comenzaron a plantear el concepto de otra manera. Esto llevaría a un nuevo florecimiento de escritos teóricos sobre el tema a los que se sumarían los que aparecerían sobre pintura.

"Declaración del G.T.R. (grupo de teatro realista)", en *Acento Cultural*, suplemento quincenal, Madrid, enero 1961; CORNAGO BERNAL, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena ...*, *Op.cit.*, 2001, p. 291.

⁵⁰ ABELLÁN, Manuel L., "Determinismos sociales del realismo del medio siglo", en AUBERT, Paul (comp.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Casa de Velázquez, Madrid, 2001, p. 233.

⁵¹ Cfr. TENA, Jean, "La novela de los sesenta. Tiempo de silencio y la liberación de la escritura", en AUBERT, Paul (comp.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, p. 241.

⁵² MANGINI, Shirley, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1987, p. 153.

En las artes plásticas la renovación del lenguaje llegaría algo más tarde; en el caso de Estampa Popular. Como veremos se tradujo en las propuestas de alguna de las nuevas agrupaciones, sobre todo en el caso de Valencia y de algunos artistas de Cataluña y Galicia⁵³. El modo en que estos artistas propusieron acercarse al público y la temática que les interesaba, son una buena muestra de la repercusión que tuvieron en el arte los avances en la técnica, el bienestar y la educación iniciados en esta etapa.

⁵³ Estampa Popular de Sevilla también supuso algunos cambios en la forma en que habían actuado hasta entonces los grupos de grabadores pero en un sentido diferente al de la renovación del lenguaje.

1.2. Prosperidad, recesión y los inicios de una vida sin dictador

1.2.1. Planificar el desarrollo

Finalizado el Plan de Estabilización, se pusieron en marcha los planes de desarrollo. Así, mientras las acciones en contra del franquismo eran cada vez más numerosas, beligerantes y difíciles de controlar, el país vivía momentos de prosperidad inimaginables tan sólo unos años antes. La concesión de algunas libertades favoreció esta situación, aunque no evitó la dureza de la represión. El desarrollo de Estampa Popular en este periodo vino marcado por todas estas circunstancias que, como veremos, motivaron cambios de estrategia, ampliaciones de grupos, disoluciones, renovaciones formales y temáticas...

Los planes eran mecanismos de planificación indicativa, es decir, eran indicativos para el sector privado, pero vinculantes para el sector público. Hubo tres planes de desarrollo: I Plan de Desarrollo Económico y Social (1964-1967) promulgado en diciembre de 1963; II Plan de Desarrollo (1968-1971) y el III Plan de Desarrollo (1972-1975). Sin embargo, mientras que los resultados del Plan de Estabilización, en general, han sido positivamente valorados por economistas e historiadores, no ha ocurrido lo mismo con el I Plan de Desarrollo. En la política de los planes de desarrollo se señalan graves deficiencias, así como notables diferencias entre lo planificado y lo realmente realizado⁵⁴. A pesar de todo, el país ya había entrado en una rápida dinámica de cambio que (aunque con retraso respecto al resto de Europa) permitió el tránsito de una economía agraria a otra basada en la industria y los servicios.

El cambio impuso el modo de vida urbano en la sociedad española que, por su parte, percibía la ciudad como un espacio de oportunidades, bienestar y progreso. En contraposición, el campo iba perdiendo población a favor de los centros más desarrollados. El resultado fue un desequilibrio territorial muy fuerte en la distribución de la población: la costa y Madrid se convirtieron en los centros más densamente poblados en detrimento del resto. Por desgracia, este proceso desbordó la capacidad de absorción de las ciudades donde las construcciones de poca calidad y el chabolismo se convirtieron en un

⁵⁴ BARCIELA, Carlos; LÓPEZ, M^a Inmaculada; MELGAREJO, Joaquín; MIRANDA, José A., *La España de Franco...*, Op. cit., 2001 pp.260-272.

fenómeno frecuente⁵⁵. Esta realidad de contrastes fue un tema recurrente en las obras con preocupaciones sociales del momento. Aparecía en las estampas de los grabadores desde que se dieron los primeros indicios de esta corriente, con la exposición, ya mencionada, *Tres pintores y un tema*, en 1956. Estas propuestas tenían que ver con una reflexión acerca de las imágenes que, por ser más cercanas al público, podían ser más fácilmente interpretadas por éste. Al mismo tiempo, la estética renovadora que suponía esto en la plástica era deudora del arte que se estaba desarrollando en el resto del mundo. El impacto que produjeron las exposiciones de arte norteamericano (especialmente el arte Pop que se mostró en ellas) que comenzaron a recorrer el país en estos años, fue fundamental en el desarrollo de la cultura plástica de los artistas⁵⁶.

El periodo comprendido entre 1963 y 1966, caracterizado por la prosperidad y el auge económico, contó también con sus organismos de control, si bien adaptados a los nuevos tiempos. Así, por ejemplo, en 1963 se creó el Tribunal de Orden Público (TOP) para controlar los delitos políticos, que antes era de jurisdicción militar⁵⁷. Este tribunal asumía, en realidad, las funciones de una entidad con un nombre mucho menos “moderno”: el Tribunal Especial de Represión de la Masonería y el Comunismo.

⁵⁵ Cfr. *Ibidem*, 2001, pp.301-303.

⁵⁶ Algunas de estas exposiciones, celebradas en Madrid y Barcelona, fueron *Arte de América y España*, en 1963, o *Arte USA actual de la colección Jonson*, en 1964. Estas muestras eran recordadas así por artistas como Gordillo, "la importantísima exposición de "Arte de España y América" en la que había obras de Jasper Johnes, Rauschenberg y Larry Rivers, más que la aparición de lo pop lo que quedaba más claro de esa exposición era la aparición de una opción figurativa frente a lo informal". GORDILLO, Luis, *Gordillo 1958-1974* (catálogo de la exposición), Sevilla, Centro de Arte M-11, 1974, en MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1986, p. 355./ Además de eso también se conocían, a través de la revista *Goya*, las crónicas de Barbara Rose sobre el arte en Nueva York. Finalmente, la posibilidad de realizar viajes al extranjero facilitaba el conocimiento de lo que se estaba haciendo fuera, el destino principal para los artistas seguía siendo París, no obstante Londres también empezó a ser un destino elegido con frecuencia lo cual permitía un contacto mucho más directo con todo lo que supuso en movimiento Pop británico (apuntemos que no fue el Pop americano el que más calado tuvo en los artistas españoles).

⁵⁷ Anotemos aquí, no obstante, que, en agosto de 1968 (coincidiendo con el inicio de la actividad terrorista de ETA), el Decreto-ley sobre “delitos de bandidaje y terrorismo”, devolvía a la justicia militar la competencia sobre todas las actividades subversivas contrarias a “la defensa de la unidad e integridad nacional y el mantenimiento del orden público y de la paz social”. MORADIELLOS GARCÍA, Enrique, *La España de Franco (1939-1975), política y sociedad*, Madrid, Editorial Síntesis, 2000, p. 159.

La sociedad seguía con su proceso de transformación, espoleada por la bonanza que experimentaba una parte de la población. También los contactos con el extranjero facilitaron el cambio de mentalidad que iba operándose entre los jóvenes del momento. Este conocimiento de lo foráneo tenía que ver, entre otras cosas, con que en estos años era algo más fácil salir al extranjero. Se podía viajar con una beca, como fue el caso de artistas de Estampa Popular como Esther Boix; o, incluso, por cuenta propia, como fue el caso de las vacaciones de Luis Garrido en París, unos años antes. Por otra parte, a medida que fue pasando el tiempo, unido al retorno de muchos emigrantes que también traían algunos elementos de fuera, se incrementó la presencia de lo extranjero en el país. Y esto no sólo a través de la presencia real en el país que suponían las bases americanas o el turismo, sino también de la televisión.

Todos estos elementos se convirtieron en difusores de nuevas formas de sociabilidad, hábitos y costumbres⁵⁸. Así fueron introduciéndose, por ejemplo, los vaqueros, la minifalda, el pelo largo masculino, los guateques, la estética y la cultura pop, etc. La estructura familiar tendía hacia la familia troncal, al tiempo que iba aumentando la presencia de la mujer en el mercado laboral. El sistema de valores (posturas ante el divorcio, la sexualidad, la emancipación) se fue sometiendo a una transformación profunda; también experimentó un fuerte avance el proceso de secularización de la población. El régimen se había esforzado en convencer de que existía una distancia abismal entre España y Europa sobre todo por responder a modelos económicos e ideológicos diferentes. Sin embargo, en los sesenta el distanciamiento consciente había dado paso a una notable aproximación a los países desarrollados occidentales en los terrenos de la economía y el consumismo.

Aunque los desequilibrios seguían siendo manifiestos, la mayor parte de la población percibía una mejora continuada de su nivel de vida. Dado que se partía de niveles bajísimos de consumo, tener esta impresión era algo lógico: el aumento del poder adquisitivo permitió incrementar la cantidad, calidad y variedad de productos consumidos. Así, en los sesenta, el mercado español se acercaba a pasos agigantados hacia una configuración de “sociedad de consumo de masas”. Así el mercado de muchos productos se fue extendiendo

⁵⁸ *Ibidem*, 2000, p. 147.

a un volumen cada vez mayor de la población. En 1960 sólo el 1% de los hogares tenía televisión, el 4% disponía de frigorífico, el 4% tenía un coche propio, el 12 % teléfono y el 19% lavadora. En cambio, en 1971 los porcentajes eran totalmente distintos: había televisión en el 56% de las casas, frigorífico en el 66%, un coche en el 35%, teléfono en el 39% y lavadora en el 52%⁵⁹.

El impacto que produjo en la población el acceso a estos avances fue enorme. La televisión, cuya propagación fue promovida desde los ámbitos de poder⁶⁰, era uno de los principales indicadores de prosperidad social⁶¹. Hay que decir, no obstante, que también el acceso a estas comodidades fue convenientemente resaltado por los estudios económicos y sociales del momento⁶² para dar peso a su mensaje de avance económico y social. Sin embargo, seguía habiendo importantes sectores de la población (cada vez más olvidados por sus prósperos contemporáneos), cuya mayor preocupación era la urgencia del acceso a una vivienda digna.

Las obras de Estampa Popular en estas fechas combinaban así, de un lado, las preocupaciones anteriores, que tenían que ver con las condiciones precarias en que seguía una parte de la sociedad, cada vez más invisible para el resto. De otro lado, las propuestas plásticas de las agrupaciones levantinas y gallega suponían la incorporación de las nuevas características de la sociedad de incipiente clase media a su crítica desde las artes. Conjugaron así, en sus obras, elementos de la tradición plástica crítica anterior con referentes visuales del momento como eran el, ya mencionado, arte Pop, la

⁵⁹ *Idem*, 2000.

⁶⁰ Desde 1962, de hecho, la política televisiva de Fraga impulsó la expansión de la televisión (que venía emitiendo desde 1956) para que llegara a todos los rincones del país. En 1964 se crearon los nuevos Estudios de Prado del Rey en Madrid, sustituyendo a los anteriores del Paseo de la Habana. Además, en 1966 se eliminó el impuesto de lujo con el que se gravaba a los televisores, con lo cual su precio se redujo considerablemente y aún más gente tuvo acceso directo al aparato. Cfr. BARRERA, Carlos, *Periodismo y franquismo. De la censura a la apertura*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, 1995, p. 171.

⁶¹ Cfr. BARCIELA, Carlos; LÓPEZ, M^a Inmaculada; MELGAREJO, Joaquín; MIRANDA, José A., *La España de Franco...* Op.cit., 2001, p. 271.

⁶² Las estadísticas en torno a la posesión de aparato de televisión, frigorífico, coche, teléfono y lavadora eran convenientemente resaltadas en estudios como el de MIGUEL RODRÍGUEZ, Amando de; GÓMEZ REINO Y CARNOTA, Manuel; ORIZO, Francisco Andrés, *Informe sociológico sobre la situación social en España*, Madrid, Fundación FOESSA/Editorial Euramérica, 1966, pp.71-80.

Figuration Narrative o las imágenes difundidas a través de los medios de comunicación.

Así, los temas representados se ampliaron. No se trataba ya únicamente de una crítica de las malas circunstancias en que se encontraban los trabajadores, también se señalaban los defectos de la sociedad acomodada, próspera e inconsciente que disfrutaba (o se aprovechaba) del desarrollo económico. Todo esto marcó, como estudiaremos más adelante, un importante punto de inflexión en la vida, el desarrollo y la consideración del trabajo de estos grupos de grabado. Por otra parte, también supuso la incorporación efectiva de un vocabulario plástico renovador en las artes españolas. Así, a esta figuración alejada del realismo social tradicional se acercaron casi inmediatamente agrupaciones como los equipos Crónica y Realidad. No en vano los miembros de ambos equipos habían formado parte de las agrupaciones catalana y valenciana de Estampa Popular. Los fines perseguidos eran, en todos los casos, los mismos, sus defensores también, solamente había cambiado la estética elegida, el lenguaje con el que se expresaban.



Zaj invita a Vd., invitación a traslado, 1964

Pero además, en esta época, algunos artistas españoles incorporaron a su obra elementos procedentes de corrientes internacionales, que tenían muy poco que ver con lo que se había venido haciendo hasta entonces. Así en 1964 arrancaron las actividades del grupo Zaj, formado en sus inicios por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce. El vínculo existente entre las actuaciones de Zaj y las del movimiento Fluxus eran más que evidentes, no en vano Hidalgo y Marchetti habían entrado en contacto con John Cage unos años antes en un encuentro en Darmstadt⁶³. De hecho, sus actuaciones no se limitaron a la escena española, sino que también tuvieron una presencia internacional importante. Aunque no fue el caso de sus primeras actividades⁶⁴, sus experiencias tuvieron mucho más que ver con lo poético y lo musical. El punto de partida y, sobre todo, el resultado, eran más que novedosos en el panorama del arte español del momento. Las actuaciones de Zaj suponen, de hecho, un importante antecedente de las prácticas conceptuales en España⁶⁵, un lenguaje artístico que se iría incorporando a las acciones de protesta.

Así, las propuestas plásticas de Estampa Popular se estaban desarrollando en un panorama que acusaba importantes transformaciones con respecto a los primeros años de la década. Cada vez había más opciones al margen o en contra de la supremacía del informalismo de la década anterior, y también se encontraban otras formas de protesta en las artes, distintas de lo pictórico. Mencionemos aquí solamente una más: la eclosión de la canción de denuncia. Els Setze Jutges, la Nova Cançó, Raimon, Ez dok amairu o la Nova Cancion Galega, fueron ejemplos muy populares entre los círculos

⁶³ Conviene matizar que, a pesar de la invitación de Georges Maciunas, Zaj no quiso integrarse en el movimiento Fluxus. Ni siquiera quiso estar presente en la exposición *Happening y Fluxus* de 1970.

⁶⁴ La primera acción del grupo en España consistió en una invitación a un traslado de tres objetos de madera de chopo desde la calle Batalla del Salado hasta la Avenida de Séneca, el 13 de noviembre de 1964. El cierre de la acción tuvo lugar en el Colegio Mayor Menéndez y Pelayo, donde se ofreció un concierto de teatro musical en que, con los listones de madera, se construyó una jaula simbólica para la obra *4'33"* de John Cage. Después de eso, como ya se ha dicho, poesía y música fueron los campos de actuación más importantes de Zaj. Lo corpóreo comenzó a ganar presencia más tarde, con la incorporación, en 1967 de Esther Ferrer. Cfr. PARCERISAS, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007, p.44.

⁶⁵ Aunque hay que decir que la herencia de Zaj no fue tenida en cuenta por los artistas conceptuales españoles hasta los años ochenta y noventa. Las generaciones jóvenes no acusaron el impacto de estas experiencias en los festivales Zaj de 1965 y 1966 en su momento. Cfr. *Ibidem*, 2007, p.45.

intelectuales, que recogían y difundían la protesta y la crítica. La colaboración de algunos artistas de Estampa Popular con estos movimientos, en forma de carteles o portadas de discos, es una muestra más de la conexión entre los artistas antifranquistas.



Máximo, cartel de la campaña
XXV Años de Paz, 1964

En 1964 el régimen celebraba sus *XXV Años de Paz* con una fortísima campaña de publicidad en todo el país organizada por el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga. Al mismo tiempo, para celebrar el vigésimo aniversario de la resistencia al fascismo y contrarrestar el poder de los medios oficiales españoles, se celebraba en Italia la exposición *España Libre*. Aparte de la presencia de una amplia nómina de artistas, la muestra recibió también el apoyo de importantes políticos italianos⁶⁶. La presencia de una gran cantidad de artistas, cuyas obras no respondían a preceptos del realismo socialista, era significativa. Esto reflejaba la diversidad estética y lo nutrido del frente antifranquista de artistas en España. Aunque el eco de esta exposición itinerante no fue muy grande, sí revistió importancia para los artistas y los críticos antifranquistas. Por ejemplo, gracias a ella entraron en contacto los futuros componentes de Estampa Popular de Valencia y algunos grabadores de las agrupaciones existentes, lo cual animó a la formación de nuevos grupos en los meses siguientes.

⁶⁶ Entre ellos se encontraban Ferruccio Parri (presidente de la República), Pietro Nenni (secretario general del PSI), Luigi Longo (vicepresidente del PCI) y Giorgio La Pira (alcalde democristiano de Florencia).

En 1964 se produjeron las primeras disensiones importantes en el seno de la que era la mayor fuerza de la oposición en el país: el PCE. Si bien la problemática venía de un poco antes, el desacuerdo se había visto claramente con motivo del encuentro del Partido, celebrado en Arrás en el verano de 1963. Allí se habían enfrentado las facciones ortodoxa estalinista de Carrillo, y la marxista humanista de Francesc Vicens y Claudín, entre otros. Semprún, que era parte de esa “facción disidente” no había podido asistir al encuentro, pero se incorporó al debate enseguida. Las tensiones continuaron a lo largo de encuentros posteriores y terminaron en 1965, con la expulsión de Claudín y Semprún del PCE y de Vicens del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC). El hecho de que el problema fuera resuelto de esta manera, sin duda contribuyó también a la difusión del mismo y del conocimiento de las divisiones existentes en el seno del Partido.

Los conflictos internos en el PCE contaron con un preludeo que tenía mucho que ver con las reflexiones en torno a las artes: la discusión entre Fernando Claudín y Josep Renau en sus artículos en la revista *Realidad*, sobre la que hablaremos más adelante⁶⁷. En relación con la evolución de los grupos de Estampa Popular, todo esto encontró un claro reflejo en las disensiones en el grupo. Y es que, como ya se ha podido ver antes, el realismo social de los inicios de la década ya no se entendía de un modo tan claro ni unívoco. Como

⁶⁷ En realidad, este tipo de disputas en torno a la plástica contaban con precedentes tanto dentro como fuera del país. Dentro de España, el enfrentamiento había tenido lugar en las páginas de *Hora de España*, entre Josep Renau y Ramón Gaya, que debatieron acerca de la función social del cartel. Cfr. GAYA, Ramón, “Carta de un pintor a un cartelista”, en *Hora de España*, nº 1, Valencia, enero de 1937, pp. 54-56; RENAÚ, Josep, “Contestación a Ramón Gaya”, en *Hora de España*, nº 2, Valencia, febrero de 1937, pp. 57-60; GAYA, Ramón, “Contestación a José Renau”, en *Hora de España*, nº 3, Valencia, marzo de 1937, pp. 59-61. También se pensó acerca del realismo como estética comprometida en el Congreso de Intelectuales Antifascistas celebrado de 1937. En los años cuarenta el debate ya se había vivido en el seno del PCF con Louis Aragon y Roger Garaudy como protagonistas y también en el Partido Comunista Italiano (PCI) entre Emilio Vedova y Renato Guttuso (con la intervención de Palmiro Togliatti). En los años cincuenta, y de nuevo en Francia, había saltado la polémica de nuevo en el PCF a causa de la publicación del retrato de Stalin por Picasso en la primera página de *Les Lettres Françaises* (París, 15 de marzo de 1953). Entonces Louis Aragon (presionado también por la avalancha de cartas de protesta) acabó descalificando la obra de Picasso por considerarla inadecuada, en cambio, unos años después, *Les Lettres Françaises* comenzó a mostrar mayor independencia con respecto al PCF e introdujo artículos de crítica hacia la represión y la censura (lo que incluía también la pintura abstracta) en la URSS. Pero todo acabó cuando el periódico fue obligado a desaparecer, en 1972. Un estudio pormenorizado del modo en que este periódico acusó los cambios estéticos y tácticos en la política cultura del PCF se encuentra en DAIX, Pierre. *Les Lettres Françaises, jalons pour l'histoire d'un journal (1941-1972)*, París, Tallandier Éditions, 2004.

muestra del interés que suscitaba este tema y su relación con el debate generado a nivel internacional, baste recordar algunas publicaciones del momento. Aparte de los artículos que venían apareciendo desde la década anterior, en estos años, Roger Garaudy publicó en Francia su *D'un réalisme sans rivages*⁶⁸, donde proponía una mayor apertura en los planteamientos estéticos. En 1966, en España, Valeriano Bozal, que se había ido introduciendo en los medios especializados de crítica de arte, ya hacía un análisis valorativo de la situación del realismo español en *el Realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo*⁶⁹. Un realismo del que, en 1967, buscaba los antecedentes en el primer tercio del siglo XX en *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*⁷⁰.

Por otro lado, es significativo constatar cómo se trató de dar respuesta a la “crisis del informalismo” que los críticos llevaban tiempo anunciando⁷¹. La fecha oficial del “triunfo del realismo” en la plástica fue la de la concesión del premio a Rauschenberg en la Bienal de Venecia de 1964⁷². Sin embargo, ya había habido algunos indicios anteriores que daban cuenta del cambio. Así había ocurrido en 1963, con motivo de una bienal y de un congreso de críticos

⁶⁸ GARAUDY, Roger, *D'un réalisme sans rivages*, París, Plon, 1963.

⁶⁹ BOZAL, Valeriano, *El realismo, entre el desarrollo...*, *Op.cit.*, 1966.

⁷⁰ BOZAL, Valeriano, *El realismo plástico en España, 1900-1936*, Madrid, Península, 1967.

⁷¹ Algunos especialistas (como la galerista Denise René) veían el canto del cisne del movimiento informalista ya en la Documenta de Kassel de 1959. Cfr. BARREIRO LÓPEZ, Paula, *La abstracción geométrica en España (1957-1969)* (tesis doctoral inédita), Universidad Complutense, 2007, pp. 60-61./ La idea de la crisis del informalismo se fue extendiendo entre la crítica como se puede ver en los artículos de algunas publicaciones especializadas del momento. Revistas como *Artes* o las recién nacidas *Suma y sigue del arte contemporáneo* y *Aulas* (que venía a continuar con el espíritu de *Acento Cultural*) son muy significativos. Citemos sólo a modo de ejemplo los escritos de Moreno Galván (“El arte español de 1962 según la crítica madrileña”, en *Artes*, nº 30, Madrid, 23 de enero de 1962, p. 20) de Antonio Giménez Pericás (en “Artes” en Bilbao. El Aformalismo bifronte”, en *Artes*, nº 11, Madrid, 8 de enero de 1962, s/p); de Ángel Crespo que, al negarse a constatar la muerte del informalismo indica lo candente del tema (“El arte español de 1962 según la crítica madrileña”, en *Artes*, nº 30, Madrid, 23 de enero de 1962, p. 20-21), de Cesáreo Rodríguez Aguilera (“En torno a la problemática del arte actual (continuación)”, en *Artes*, nº 47-48, Madrid, 23 de enero de 1964, pp. 3-4), de Valeriano Bozal (“En el debate del realismo, Fernando Somoza”, en *Artes*, nº 84, Madrid, abril de 1967, pp. 15-19), de Tomás Lloréns (“Realismo y arte comprometido”, en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, Valencia, julio-septiembre de 1963, pp. 12-13) o de François Garnier (“Vuelta a la realidad, vuelta a una mayor humanidad”, en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, Valencia, julio-septiembre de 1963, pp. 24-30).

⁷² No obstante, eso no impedía que tuvieran lugar iniciativas que tenían que ver con la difusión de la abstracción informalista como, por ejemplo, la fundación, en 1965, del Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca. Éste contaba con la colección de Fernando Zóbel y con el apoyo municipal.

de arte. Ambos eventos contaron prácticamente con las mismas figuras destacadas, entre ellos, Giulio Carlo Argan, Pierre Restany⁷³ y Vicente Aguilera Cerni. La IV Biennale Internazionale d'Arte di San Marino *Oltre l'informale* tuvo lugar entre el 7 de junio y el 7 de octubre de 1963. Tanto aquí como en el congreso se buscaban alternativas al informalismo, cuya crisis se había dictaminado en la Bienal de Venecia de 1962. Argan, Aguilera Cerni y Restany estaban entre los miembros del jurado del certamen que premió, entre otros, al Equipo 57 y a Jorge Oteiza⁷⁴. Este último acababa de hacer público, en 1963, su *Quosque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* que ejercería una importante influencia en el arte comprometido con la identidad vasca, recuperando en cierto sentido la ética del arte.



XII Convegno Internazionale Artistici, Critici e Studiosi d'arte, 1963

A esto siguió el *XII Convegno Internazionale Artistici, Critici e Studiosi d'Arte*, que tuvo lugar del 28 al 30 de septiembre y que estaba presidido por Giulio Carlo Argan (presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte). El congreso contaba con distintas secciones: "Críticos y artistas" (representados por Aguilera Cerni), "Filósofos, estéticos y sociólogos"

⁷³Recordemos aquí simplemente el destacadísimo papel de Restany en la configuración del grupo Nouveau Réalisme en Francia. El primer manifiesto de este grupo apareció en Milán el 16 de abril de 1960 y en el grupo aparecían Tinguely, Yves Klein, Arman, Hains, Villeglé, Dufrenne y César; también en el entorno del grupo se moverían Niki de Saint-Phalle y Anouj. Con el manifiesto que Restany redactó en febrero de 1963 el crítico y teórico del arte reafirmaba las bases del movimiento, al tiempo que hacía una retrospectiva de su actividad y lo diferenciaba de otros movimientos como lo que se denominaba nuevo realismo americano y otros acercamientos que se estaban produciendo en la época a la realidad.

⁷⁴ Cfr. S/F, "XII Convegno Internazionale Artistici, Critici e studiosi d'arte", en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, Valencia, julio-septiembre de 1963, pp. 49-53.

(representados por Francastel) y “Sicólogos y científicos” (representados por Franco Flarer). Sin embargo, en realidad, el simposio acabó girando en torno a dos cuestiones fundamentales, la relación entre arte y crítica, y la relación entre arte e ideología⁷⁵. Además de otras figuras internacionales, asistieron al mismo varios artistas y críticos españoles destacados: Eduardo Arroyo, Antonio Bueno, Alexandre Cirici Pellicer, Ángel Duart y José María Moreno Galván⁷⁶. En España se dio cuenta de ambos eventos a través de la revista *Suma y Sigue del Arte contemporáneo*⁷⁷, que dirigía Vicente Aguilera Cerni.

En ese mismo año se formó en Italia el Gruppo 63, que pretendía realizar un estudio semántico del arte basándose en las teorías de la percepción y la comunicación del estructuralismo. Esto dio lugar a una serie de soluciones (que no sólo afectaban a las artes plásticas) que eran formalmente novedosas y cuya intención era mejorar las posibilidades de comunicación con la sociedad a través del arte. Las experiencias de este grupo habían llegado a España a través de publicaciones pero también pudieron ser compartidas de forma directa en las conversaciones con los miembros del grupo que organizó, en 1967, la recién fundada Escuela Eina de diseño de la que fue director el miembro del núcleo catalán de Estampa Popular Albert Ràfols-Casamada⁷⁸.

Mientras, en 1964, se celebraba la exposición *Mythologies quotidiennes* en el Musée d'Art Moderne de la Ville, en París. La Figuration Narrative, que había nacido en 1960 y se oponía tanto a la abstracción como al Nouveau Réalisme de Restany, alcanzaba con ella una gran notoriedad. Su

⁷⁵ Cfr. BUONAZIA, Irene, *Giulio Carlo Argan. Critico dell'arte contemporanea*, Pisa, Università degli Studi di Pisa, 1996, p. 240, cit. en NÚÑEZ LAISECA, Mónica, *XXV Años de Paz-Ventennale della resistenza...*, *Op.cit.*, 2002, p. 53.

⁷⁶ Junto a ellos se encontraban otros importantes especialistas internacionales como Umbro Apollonio, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Galvano Della Volpe, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Pierre Francastel, Julio Le Parc, Mario De Micheli, Pierre Restany, Franz Roh o Bruno Zevi. Cfr. AA.VV., *XII Convegno Internazionale Artisti, Critici e Studiosi d'Arte*, Rimini, Grafiche Gattei, 1963, pp. 1-3, cit. en *Ibidem*, 2002, pp. 52-53.

⁷⁷ Cfr. “La IV Bienal de San Marino” y “El XII “Convegno Internazionale Artistici, Critici e Studiosi d'Arte”, en *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, julio-septiembre 1963, Valencia, pp.48-59

⁷⁸ En este encuentro confluyeron personalidades de la vida intelectual catalana como eran José María Castellet, Carlos Barral o Alexandre Cirici con otras venidas de fuera como era, por ejemplo, Umberto Eco. Los contenidos allí discutidos quedaron recogidos, por ejemplo, en un artículo de *Serra d'or*, que contaba, además con la documentación gráfica de Oriol Maspons y Ubiña. Cfr. CIRICI, Alexandre, “Diàlegs d' “Eina” el grup 63 i l'avantguarda”, en *Serra d'Or*, Montserrat, marzo de 1967, pp. 67- 69.

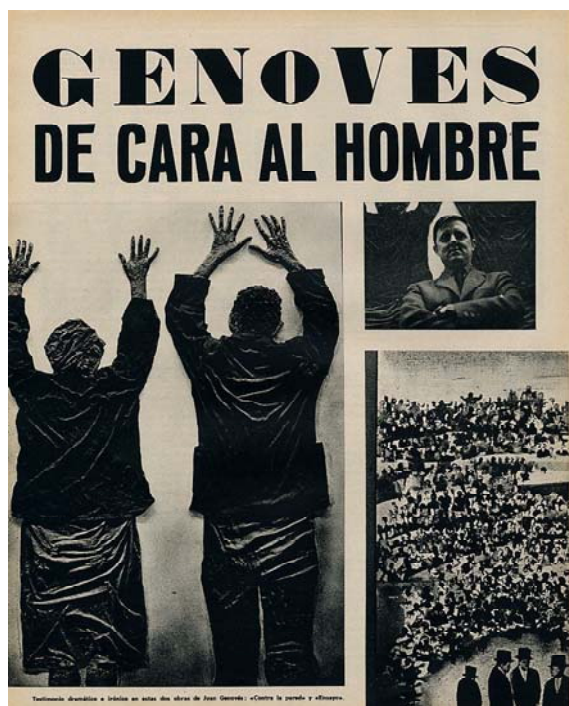
incorporación de elementos de Pop, de los medios de masas y de lo cotidiano para dar un mensaje reivindicativo en lo social y lo político, tenía mucho que ver con lo que sucedería en las agrupaciones levantinas de Estampa Popular. Además, entre sus componentes se encontraba el español Eduardo Arroyo que había abandonado España en 1958 aunque no dejó de estar relacionado con algunos artistas españoles, como se verá más adelante, por ejemplo, en relación con la Bienal de Venecia de 1976.

Tampoco el reconocimiento internacional del realismo dejaba al margen de la polémica a la estética que se había asociado al compromiso. En 1963 había aparecido en Italia, por iniciativa del PCI pero destinada a España, la revista *Realidad* que mencionamos páginas atrás. En ella quedó impresa la polémica entre comunistas humanistas y ortodoxos en su vertiente plástica. En sus primeros números aparecieron varios artículos donde el pintor valenciano Josep Renau y el político del PCE Fernando Claudín contrapusieron dos formas bien diferentes de ver las opciones que tenía la plástica de oposición⁷⁹. Renau, con toda la experiencia que le daban la edad, su participación en la Guerra Civil y su condición de exiliado en Berlín, defendía en su artículo el realismo social y socialista. Por el contrario, Claudín reclamaba un replanteamiento de la aversión del comunismo hacia el arte abstracto (en el que él reconocía actitudes de denuncia) y, sobre todo, una renovación estética que trascendiera la figuración y el academicismo. No obstante, y dado que las respuestas de Renau se publicaron después de expulsado Claudín, el debate no tuvo demasiada continuidad.

Sin embargo, a pesar de los problemas, hubo acontecimientos que lograron aglutinar a una gran variedad de opositores. Así, en actuaciones como el frustrado homenaje a Antonio Machado en Baeza de 1965, se reunió un

⁷⁹ El detonante del enfrentamiento fue el artículo de Claudín "La revolución pictórica de nuestro tiempo" (*Realidad*, nº 1, Roma, septiembre-octubre de 1963, pp. 21-49). Casi un año más tarde se publicaba la contestación de Renau. Cfr. RENAÚ, Josep, "Auditur et altera pars", en *Realidad*, nº 3 y 5, Roma, septiembre-octubre de 1964, pp. 70-117 y mayo de 1965, pp. 107-135, respectivamente. En relación con esta polémica, véase también CLAUDÍN, Fernando, *Documentos de una divergencia comunista. Los textos del debate que provocó la exclusión de Claudín y de Jorge Semprún del PCE*, Barcelona, Rieusset, 1978; NÚÑEZ LAISECA, Mónica, "El realismo español fuera de España, transmisión y lectura de una identidad estética durante la guerra fría" y DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, "Una polémica (frustrada) de partido", ambos en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 131-142 y 675-684, respectivamente.

nutrido grupo de intelectuales, todos antifranquistas pero de diversa adscripción ideológica. Algunos de ellos habían estado o estaban vinculados a Estampa Popular: era el caso de José María Moreno Galván, Francisco Cortijo o Carlos Álvarez⁸⁰. Además la Facultad de Filosofía y Letras y Derecho de Valencia, en cuyas organizaciones estudiantiles tenían un importante papel varios artistas colaboradores de Estampa Popular, fletó autobuses para acudir a Baeza.



Página del artículo de José Sánchez Martínez publicado en la revista *Triunfo*, 6 de noviembre de 1965

Curiosamente y contrastando con la fuerte represión de que eran objeto las demás muestras de desacuerdo, en 1965 tuvo lugar una exposición crítica que contaba con el apoyo oficial. Juan Genovés colgó su obra en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, en los bajos de la Biblioteca Nacional⁸¹. Esta exposición fue ampliamente comentada por la prensa, muchas de sus obras reproducidas y sus salas intensamente visitadas⁸². Mientras tanto, agrupaciones críticas como Estampa Popular

⁸⁰ Cfr. "Homenaje de Antonio Machado en Baeza", informe del Ministerio de Información y Turismo, 22 de febrero de 1966, en AGA, Cultura, Oficina de Enlace, caja 446, dossier de Francisco Trinidad Cortijo Mérida, s/p.

⁸¹ Como explicaremos más adelante, algunos testimonios apuntan a que la celebración de esta exposición tenía relación con la retirada de Juan Genovés de la exposición antifranquista *36 Peintres Contemporains d'Espagne* que se había celebrado unos años antes.

⁸² Su éxito fue ratificado internacionalmente cuando fue el único artista español que obtuvo una mención en la Bienal de Venecia de 1966.

habían de buscar la acogida de galerías particulares y asociaciones culturales para mostrar su obra. De hecho, los problemas sistemáticos con la autoridad, llevaron a que la agrupación valenciana acabara desistiendo de exponer en espacios galerísticos y otros similares; se centraron en mostrar su obra en la Universidad y en la actuación a través de publicaciones de tipo “utilitario”. Tarjetas postales, calendarios o portadas de revistas universitarias fueron el soporte de sus creaciones.

Todo esto sucedía en paralelo con el fortalecimiento del antifranquismo en la Universidad, de hecho, en estas fechas se implicaron en él algunos profesores. En Madrid, a principios de 1965, una manifestación de estudiantes frente al Ministerio de Educación pedía la disolución del SEU; las protestas prosiguieron, algunos profesores y catedráticos las apoyaron. El resultado final fue la separación definitiva de la Universidad de los catedráticos José Luis López Aranguren, Enrique Tierno Galván y Agustín García Calvo y la separación por dos años de Mariano Aguilar Navarro y Santiago Montero Díaz. A pesar de eso, el comportamiento de estos estudiantes y catedráticos sirvió de estímulo para otros partidarios de la democracia, y tuvo repercusión en una buena parte de la sociedad española.

En Barcelona también se estaban desarrollando actividades de protesta que llegaron a un punto de inflexión con la reunión de intelectuales en el convento de Capuchinos de Sarriá, en marzo de 1966. El objetivo era el lanzamiento de un sindicato universitario libre. La policía rodeó el convento, y acabó entrando y deteniendo a los dirigentes estudiantiles y los intelectuales. Entre ellos, se encontraban los pintores Tàpies, y Ràfols-Casamada (este último miembro de Estampa Popular en Cataluña), el editor de la revista *Serra d'Or*, Jorge Sarsanedas, y los escritores Carlos Barral y José Agustín Goytisolo⁸³.

Con el fin de combatir todo esto se creó, en enero de 1968, un cuerpo especializado para actuar en el interior de las universidades. El 28 de marzo la Universidad madrileña se cerró debido a los enfrentamientos entre estudiantes

⁸³ A Sarsanedas, Ràfols-Casamada y Goytisolo les impusieron una multa de 25000 pesetas a cada uno, a Tàpies y Barral, de 20000 pesetas. Cfr. Informe del Ministerio de Información y Turismo para la Oficina de Enlace, “Revista “Serra d'Or”, 19 de agosto de 1966, en AGA, Cultura, Oficina de Enlace, caja 446, dossier de Francisco Vallverdú, s/p.

y policía; en una situación similar se encontraban las de Valencia, Sevilla, Salamanca, Santiago... El 24 de enero de 1969 se declaró, de nuevo, el Estado de Excepción.

Las huelgas iban también en aumento pero respondieron a motivos distintos a lo largo del periodo que aquí nos ocupa. A la hora de analizar estos movimientos de protesta, algunos investigadores⁸⁴ afirman que, durante los años de auge económico (es decir, entre 1963 y 1966), estos movimientos tenían que ver, sobre todo, con motivaciones económicas. En cambio, durante los años de recesión (entre 1967 y 1970) predominaron las huelgas por reivindicaciones sociopolíticas y por solidaridad o simpatía, por ejemplo, para apoyar las demandas de los obreros de una determinada empresa. De hecho, las manifestaciones de enero de 1967 habían sido convocadas por CC.OO.

En relación con la multiplicación de conflictos laborales, las CC.OO. iban extendiéndose y generalizándose por el país. Ya hemos visto que, al principio, el gobierno toleraba las Comisiones porque, entre otras cosas, esperaba utilizarlas para regular conflictos conforme a las normas del sistema. Esta tolerancia acabó cuando las CC.OO. empezaron a organizarse más allá de los límites regionales y sectoriales. Más aún cuando incluyeron en sus programas, junto con las reivindicaciones económicas y sociales, también algunas políticas como la libertad sindical, la amnistía o el derecho a la huelga. En 1967 las CC.OO. quedaron finalmente prohibidas y el movimiento obligado a la clandestinidad.

El apoyo de una parte de la Iglesia al sector obrero, que se había iniciado en los años previos, seguía creciendo. A la importancia del Concilio Vaticano II hay que añadir el impacto que tuvieron textos concretos. Entre ellos destacan la encíclica *Pacem in Terris* de Juan XXIII, de 1963, o la constitución pastoral *Gaudium et Spes*, hecha pública en 1965, donde la Iglesia se posicionaba ante los problemas del mundo. En esta última, fruto del concilio, se tomaba una clara posición a favor del derecho de huelga, las libertades democráticas y de partidos, la separación de Iglesia y Estado y la libertad religiosa.

⁸⁴ Cfr. BERNECKER, Walther L., *España entre tradición...*, Op.cit., 1999, p.308.

Todos estos textos contribuyeron al respaldo de las actuaciones reivindicativas por parte de los religiosos. Así, los sacerdotes comenzaron a participar en manifestaciones y otras actividades de oposición, siendo detenidos y procesados por ello. En 1966 se hizo público un manifiesto programático suscrito por mil sacerdotes donde se denunciaba la actuación de la Iglesia en España desde la Guerra Civil, especialmente en lo tocante a las altas jerarquías. El apoyo de los sacerdotes fue especialmente importante y significativo en los casos del País Vasco y Cataluña aunque, como ya se ha dicho, afectó a un amplio sector de los cristianos españoles, destacando especialmente el caso de los “curas obreros”.

También estos textos tuvieron su repercusión en los antifranquistas, así los artistas de Estampa Popular de Sevilla, eligieron un fragmento de *Pacem in Terris* para la portada de su programa de mano de la exposición en la Facultad de Derecho de la ciudad en 1964. El año anterior había tenido lugar, esta vez en Córdoba, la fundación del Centro Cultural Juan XXIII donde acabarían reuniéndose los más progresistas de la ciudad, independientemente de su adscripción ideológica, aunque predominaban los católicos y los comunistas. Esto es una muestra más de la ya citada unión entre un sector del marxismo y el de los cristianos progresistas.

Al mismo tiempo, la apertura se iba haciendo notar cada vez más, así algo de la cultura pop iba penetrando en la sociedad. En el verano de 1965 los Beatles dieron conciertos en Madrid y Barcelona, sus teloneros eran algunos de los grupos más modernos del momento, así, por ejemplo, en Barcelona tuvieron como invitados a Los Sirex. El ejemplo cundía y ya se iban conformando nuevos modelos de éxito, algunos de los cuales también quedaron impresos en las obras críticas de Estampa Popular.

En 1966, la onda expansiva de bonanza tocó techo. Aun así, ese año, con el referéndum y la Ley de Prensa, tuvieron lugar dos hechos que pretendían acercarse un poco más al aperturismo. El referéndum de 1966 tenía por objeto la aceptación del proyecto de la Ley Orgánica del Estado (LOE). Ésta se presentaba como un “perfeccionamiento” del régimen, incluyendo rasgos aperturistas en materia de libertad religiosa y de prensa. Pero el referéndum fue, en realidad, un mero pretexto para elaborar una campaña a favor del

régimen. Además, luego, la LOE fue recortada y limitada, no aplicándose en la práctica. La nueva Ley de Prensa e Imprenta de 1966 permitió una mayor libertad con medidas como, por ejemplo, la supresión de la censura previa. Sin embargo, las frecuentes suspensiones, secuestros y censura a posteriori de muchas publicaciones, o la simbólica voladura del edificio del diario *Madrid* en 1971, son pruebas de que el tímido pluralismo que el régimen parecía dispuesto a permitir, estaba vigilado y era de una gran fragilidad⁸⁵.

En enero de 1966, sucedió algo que hizo que España fuera objeto de interés internacional. Un avión de las fuerzas aéreas de los Estados Unidos que transportaba cuatro bombas termonucleares tuvo un accidente. Tres de las bombas cayeron al suelo y fueron localizadas, la cuarta cayó al mar y tardó casi tres meses en ser encontrada. No se dio ni información ni protección adecuada respecto a lo que estaba sucediendo, eso se sustituyó por las imágenes de Fraga y Angier Biddle Duke, embajador de Estados Unidos, bañándose en las playas afectadas para demostrar que no había radiactividad en la zona. El impacto del suceso y de su tratamiento a través de los medios quedó reflejado en la estampa *La bomba ye-yé* de Guinovart.



Fraga y el embajador estadounidense se bañan en Palomares, 1966

Ese mismo año, Estampa Popular celebraba su *I Exposición Nacional* en L'Hospitalet de Llobregat reuniendo a artistas de los grupos catalanes, valenciano y madrileño. Les daban su apoyo en el programa de mano textos

⁸⁵ Un análisis sobre los mecanismos por los que la prensa escrita del momento lograba pasar la censura incluyendo críticas en sus artículos, se puede ver en el libro RENAUDET, Isabelle, *Un parlement de papier. La presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la dictature et la transition démocratique*, Madrid, Casa Velázquez, 2003. También es muy interesante y preciso el estudio sobre la prensa del momento BARRERA, Carlos, *Periodismo y franquismo. De la censura a la apertura*, Barcelona, Ediciones Internacionales, 1995.

de críticos destacadísimos de los ambientes y la tradición progresista de los tres núcleos: José María Castellet, que había apoyado a los grabadores catalanes desde el principio, Vicente Aguilera Cerni, soporte de la mayoría de iniciativas avanzadas de la plástica valenciana, y José María Moreno Galván, cuyo texto ya había aparecido en otras exposiciones de los grupos en Madrid. Por desgracia, no hubo muchas más iniciativas de semejante alcance en lo que a participación de grupos se refiere. Las crisis de los grupos catalanes y valenciano poco después era índice del cambio, no sólo en la sociedad, sino también en los artistas.

Sin embargo, ya se estaban perfilando otras posibilidades para el arte comprometido. En 1965 los equipos Crónica y Realidad habían expuesto como lo que Vicente Aguilera Cerni denominó Crónica de la Realidad. Dos años después, tras varios congresos de críticos, exposiciones y otros certámenes, Aguilera Cerni defendía la apuesta geométrica de los artistas del grupo Antes del Arte. A finales de los años sesenta, y en la búsqueda de objetivación y normativización, ya ligadas a las teorías de la estética de la información, la lingüística, la psicología de la Gestalt, la lógica matemática y otros métodos derivados de las nuevas tecnologías, aparecieron nuevas propuestas como las expuestas en MENTE (Muestra Española de Nuevas Tendencias Estéticas): se trató de cuatro exposiciones (1968-1969) promovidas por los críticos Daniel Giralt-Miracle, Vicente Aguilera Cerni y Juan Mas Zammit.

En 1968 se habían iniciado los cursos del Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas, del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense. Estos se sumaban a los ya existentes de Lingüística Matemática y Composición de Espacios Arquitectónicos⁸⁶. De sus cinco cursos de existencia, los seminarios más interesantes fueron, a decir de los especialistas, los dos primeros, dirigidos por García Camarero⁸⁷. En ellos los asistentes

⁸⁶A la primera reunión del seminario (18 diciembre 1968) asistieron Manuel Barbadillo, F. Álvarez Cienfuegos, M. De las Casas Gómez, Mario Fernández Barberá, Irene Fernández Flórez, Ernesto García Camarero, A. García Quijada, Abel Martín, Julio Montero, Isidro Ramos, Soledad Sevilla, Vicente Aguilera Cerni y José María López Yturralde.

⁸⁷ Cfr. CASTAÑOS ALÉS, Enrique, "Los orígenes del arte cibernético en España. El seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid", tesis doctoral dirigida por la Dra. Rosario Camacho Martínez, Universidad de Madrid, 2000, p. 98.

podían discutir todos los temas con libertad y los artistas recibían el asesoramiento de los técnicos programadores del centro. Se trataba de la primera experiencia seria, llevada a cabo en España, de creación artística empleando medios informáticos y contaba con el apoyo de críticos como Vicente Aguilera Cerni. A ella se sumaron artistas que venían del arte abstracto normativo, como Barbadillo, Yturralde y Sempere a los que se sumaron también algunos procedentes de Antes del Arte y Nueva Figuración.

En 1967, el pintor y crítico de arte Juan Antonio Aguirre había presentado a la Nueva Generación. El nombre venía de las exposiciones que el crítico y artista había organizado en las galerías Amadís y Edurne en 1967 y 1968, respectivamente. Su influencia en la programación de las salas oficiales, así como su posición de director de la Sala Amadís, dieron a Aguirre la posibilidad de proporcionar un soporte organizativo real y fundamental a estas propuestas. La agrupación no redactó ningún manifiesto, ni dió indicación alguna acerca de sus preferencias por una opción plástica u otra. En la Nueva Generación había representantes de todas las tendencias ya que sus miembros habían realizado pintura influida por el Pop, el arte geométrico y la figuración. Según su mentor representaban la “vertiente lírica de la generación abstracta”. Una vertiente en la que dominaba la geometría, cuya actitud de notable desinterés ante la situación española representaba una nueva forma de concebir el arte y el papel del artista. Algo que tenía que ver más con lo que iba a venir que con las tendencias anteriores, con las que pretendía romper.

A finales de la década de los sesenta, Estampa Popular contó con una nueva agrupación en Galicia. Era la última muestra de crecimiento de Estampa Popular, a partir de entonces los distintos grupos fueron menguando y desapareciendo por distintos motivos. Además, sus componentes más jóvenes experimentaron luego con algunas de las corrientes renovadoras del momento. El diseño, el cómic, el vídeo, el arte conceptual, etc., fueron objeto de las investigaciones de algunos de estos creadores. Mientras tanto, el núcleo reducido que aún seguía en activo (fundamentalmente en Madrid) recibía las

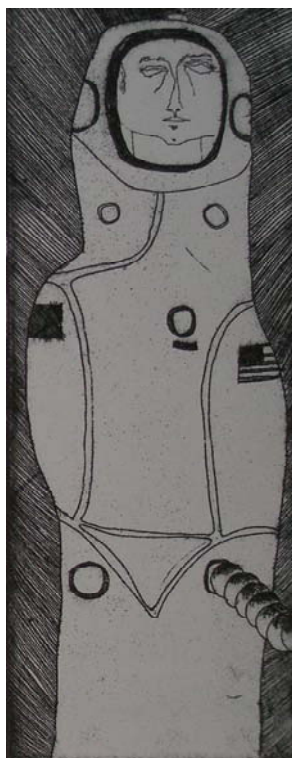
primeras críticas directas: con motivo de la exposición en Cultart en 1969, José Hierro expresaba sus dudas respecto a la utilidad real de las obras⁸⁸.

Como ya se ha mencionado más arriba, ese mismo año se declaró el Estado de Excepción. También entonces tuvo lugar el episodio final que enfrentaba a aperturistas e inmovilistas del régimen, un enfrentamiento que tenía que ver con la rivalidad entre los tecnócratas y demás grupos de poder. El escándalo financiero Matesa no habría tenido lugar sin el apoyo de los ministros Solís y Fraga, que buscaron hacer caer en desgracia a algunos ministros del Opus⁸⁹. Todo esto tuvo como consecuencia política un reajuste de gobierno, solicitado por Carrero Blanco. Además, a otra escala muy distinta, esto permitió que algunos presos fueran puestos en libertad, entre ellos Francisco Cuadrado, miembro del Grupo Sevilla de Estampa Popular.

El nuevo Gobierno, anunciado en octubre de 1969, quebraba definitivamente el equilibrio de los grupos de poder, revelando la hegemonía de Carrero Blanco y del equipo tecnocrático en el seno del régimen. Unos meses antes, los días 21 y 22 de julio de 1969, Franco había presentado, primero en el Consejo del Reino y luego en las Cortes, a Juan Carlos de Borbón como sucesor real. De esta forma se resolvía el problema de la sucesión del dictador, y se excluían tanto la alternativa falangista como la ascensión de Juan de Borbón.

⁸⁸ Todo esto será estudiado pormenorizadamente en el lugar correspondiente. No obstante, no perdamos de vista la importancia de una crítica procedente de un poeta social comprometido, que conocía bien a Estampa Popular y que, en 1962 había hablado de la "Creciente ansia de realismo en la pintura". En cambio, en 1969 el poeta no consideraba ya que la opción realista de Estampa Popular fuera la más acertada. Cfr., respectivamente, HIERRO, José, "Creciente ansia de realismo en la pintura", en *Ya*, nº 21, 21 de diciembre de 1962, recogido en DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Istmo, 2004, pp.456-458; "Estampa Popular", en *Nuevo Diario*, Madrid, 22 de junio de 1969 y también en *ABC*, Madrid, 25 de junio de 1969. Agradecemos a Arturo Martínez que nos proporcionara este material.

⁸⁹ Matesa era la primera sociedad multinacional de la industria española, estaba dedicada a la industria textil y la dirigía Juan Vilá Reyes. Las buenas conexiones de esta sociedad con los medios tecnocráticos y del Opus le permitieron lograr créditos oficiales de ayuda a la exportación que luego se utilizaron con fines diferentes a los declarados. La prensa del Movimiento, con el apoyo de Solís y Fraga, aireó todo el asunto y especialmente la vinculación de los ministros del Opus en el tema (Espinosa San Martín y García Moncó). El resultado fue el encarcelamiento del director, la intervención estatal de la empresa y un proceso judicial con sentencias contra Vilá Reyes y los ministros ya mencionados junto con Navarro Rubio. Sin embargo, a instancias de Carrero Blanco, Franco intervino y concedió el indulto a los principales implicados con motivo del XXXV Día del Caudillo en octubre de 1971. Otros presos se beneficiaron de esta circunstancia, ya que el indulto fue condedido a 3000 presos por delitos políticos.



José Luis Delgado, *Sin título*, 1970

El día anterior, el 20 de julio, los españoles habían podido ver por retransmisión vía satélite la llegada del hombre a la luna. El país, que hacía unas décadas se había cerrado al exterior, estaba pendiente de los pasos de un astronauta. Y no se sentía sólo espectador sino también partícipe. En relación con esta posibilidad de mirar fuera y como sucedía en otros países, los artistas comprometidos españoles comenzaron a solidarizarse con las causas de los oprimidos por el bloque de la guerra fría del que España formaba parte. Así, la guerra de Vietnam o el asesinato de Martin Luther King ocuparon las planchas de los antifranquistas. Una etapa se cerraba, comenzaba la última fase de la dictadura.

1.2.2. Los años setenta, con y sin Franco

Los últimos años de la dictadura estuvieron marcados por una bullente actividad, tanto en lo político como en lo social y cultural. La preparación de un cambio que parecía inminente era una de las grandes preocupaciones de las fuerzas en el Gobierno, y también de la oposición. En relación con la configuración de esta última hay que destacar, de un lado, el progresivo alejamiento del PCE con respecto a Moscú (iniciado con su condena a la

invasión de Checoslovaquia en la reunión de partidos comunistas en junio de 1969⁹⁰), y, de otro, los notables reajustes en los partidos políticos existentes junto con el nacimiento de otros nuevos. Así, por ejemplo, un partido que hasta entonces había tenido poca relevancia, el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) comenzaba a renacer. Y una figura empezaba a destacar, desde que se diera a conocer en la reunión del Comité Nacional del PSOE en julio de 1969: Felipe González⁹¹.

Por otro lado, entonces se logró alcanzar un acuerdo comercial preferencial entre España y la Comunidad Económica Europea (CEE). Los impedimentos institucionales motivaban que España no pudiera aspirar a otra integración europea que fuera más allá de lo comercial, ya que no se podía ser miembro de pleno derecho de la CEE si no se tenía un sistema democrático. Por eso, la consecución de este acuerdo era ya todo un logro. La incorporación al sistema económico internacional hizo también que se acusaran las consecuencias de la situación energética internacional que se veía dominada por la crisis del petróleo de 1973. Al igual que en el resto de Europa, hacia mediados de la década, en España aumentaron el paro y el desempleo.

La década de los setenta incorporó nuevas formas de oposición a las que ya estaban en marcha. Cada vez se hicieron más frecuentes los expedientes y sanciones a la prensa, también los escritos de denuncia a personalidades europeas y la colaboración con los corresponsales extranjeros. Por otra parte, desde mediados de los años sesenta y cada vez con mayor intensidad, empezó a ganar importancia la participación de los abogados en la oposición.

⁹⁰ En esta reunión, la delegación española presentó un texto donde condenaba la invasión y donde no se pronunciaba acerca del comunismo chino (a pesar de que el Kremlin deseaba la condena explícita). Aunque, tras una reunión con la plana mayor del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), el PCE acabó firmando íntegramente el documento-resolución de la conferencia; el distanciamiento con respecto a la URSS ya no tenía retorno. En ello influiría probablemente la necesidad del Partido de presentarse ante la opinión pública española (y sobre todo ante las otras fuerzas de oposición) como contrario a un acto violento de ese tipo. Pero también era cada vez más evidente la distancia que separaba a los militantes del PCE del PCUS, así como su visión crítica y poco idealizada ya a esas alturas de la Unión Soviética. Cfr. JÁUREGUI, Fernando; VEGA, Pedro, *Crónica del antifranquismo*, Barcelona, Planeta, 2007, pp. 540-541.

⁹¹ Felipe González había acudido a esa reunión, celebrada en Bayona, por libre. Allí su descripción de la situación en el interior del país caló en Nicolás Redondo y Enrique Múgica (que, tras su paso por la cárcel, había dejado el PCE para unirse al PSOE) que le dieron su apoyo. Esta relación marcaría la trayectoria del PSOE en los años siguientes. Cfr. *Ibidem*, 2007, pp. 589-590.

De hecho, en la década de los setenta, la mayor parte de las figuras públicas de la oposición se movía en torno al Colegio de Abogados. Además, su papel como defensores de los represaliados políticos fue fundamental para lograr resultados más favorables.



Fotografía de manifestación a favor de la amnistía. Publicada en *Amnistia, mostra d'arte contemporanea*, 1972

Las actividades de protesta de los intelectuales y universitarios proseguían también, cada vez con una mayor participación y repercusión social. Los movimientos obreros fueron también muy importantes. El año 1970 había arrancado con huelgas de mineros en Hunosa, en los astilleros de Cádiz, en la SEAT de Barcelona, en la factoría Standard de Villaverde (Madrid)..., la lista crecía exponencialmente hasta el punto de que las estadísticas de la OIT contabilizaron 1547 huelgas al finalizar el año⁹². Éstas acompañaban las reivindicaciones puramente laborales con otras de tipo político, sobre todo en relación con la amnistía y la libertad sindical.

En el verano de ese año tuvo lugar la sexta reunión general de las CC.OO. en La Moraleja. Allí se decidió convocar una jornada pro amnistía el día 3 de noviembre. Esa jornada se concibió como culminación de una semana de acciones donde el papel de intelectuales y universitarios era muy importante. Así, la víspera de la fecha elegida, la actriz Julia Peña reclamaba la amnistía en el teatro María Guerrero al empezar la representación de *Playing Strindberg* de Dürrenmatt. Al mismo tiempo que la actriz invitaba a participar en esta jornada, caía una lluvia de octavillas con textos sobre el tema. También

⁹² Cfr. *Ibidem*, 2007, p. 603.

los cineastas se declararon a favor de la amnistía tras la proyección de *El desastre de Annual* en el festival de cine de Benalmádena (Málaga). Pocos días después, el director de la película, Ricardo Franco, fue detenido. La participación en la jornada por la amnistía fue amplia tanto por parte de los trabajadores, como en la Universidad. También se elaboró una carta, firmada por personalidades destacadas de los mundos de la política y la cultura, donde se reclamaba a Franco la amnistía. El mundo de las artes no fue ajeno a todo esto: la detención del crítico José María Moreno Galván por su participación en un acto en la Facultad de Económicas de Madrid motivó un encierro de artistas en el museo del Prado. Más de medio centenar de pintores y escultores expresaron su protesta en la sala Goya del museo.

La situación se fue haciendo cada vez más complicada a medida que se aproximaba la fecha de la celebración del proceso de Burgos. Éste tuvo lugar en diciembre de 1970 y en él habían de ser juzgadas 16 personas, acusadas de asesinato y de pertenecer a ETA. Las detenciones venían haciéndose desde abril y se pedía la pena capital para seis de los detenidos. El impacto del proceso fue enorme dentro y fuera de España: numerosas manifestaciones, intervención de la Iglesia (dos de los encausados eran sacerdotes), un encierro de intelectuales en la abadía de Montserrat... Los procesados de Burgos se habían convertido en símbolo de los derechos del pueblo vasco y, más aún, de la libertad de todos los españoles. El 28 de diciembre se confirmaron las penas de muerte pero el 30, tras las reuniones del Consejo del Reino y el Consejo de Ministros, se decidió conceder el indulto. Franco anunció su decisión en el tradicional discurso de fin de año.

La prensa internacional se hizo cargo de la mayoría de estas tensiones, gracias a la solidaridad de tantos sectores de la cultura con las protestas, no sólo se hablaba de ello en las páginas dedicadas a la política internacional sino también en las de arte. Así, por ejemplo, la revista alemana *tendenzen*⁹³ se hacía eco de las protestas en España cuando daba cuenta de la detención de

⁹³ La intención de esta revista de poner en cuestión las normas dadas se proclamaba desde la misma forma en que escribía su título, con minúscula, sin respetar la ortografía alemana que obliga a escribir todos los nombres con mayúscula.

Moreno Galván⁹⁴. También las protestas de los trabajadores en estos inicios de la década de los setenta, fueron el motivo de celebración de la exposición *Amnistia, mostra d'Arte Contemporanea* en Milán, en 1972. Allí participaron, entre otros, muchos de los artistas que eran (o habían sido) parte de Estampa Popular, mostrando las múltiples caras que tenía por aquel entonces la protesta.

Además de esto, desde hacía algunos años, se estaba desarrollando en España una corriente figurativa, de un realismo desvinculado de intención crítica alguna. La formaban artistas educados en la tradición académica sevillana y madrileña y el resultado tenía un carácter atemporal, individual y poético que poco tenía que ver con la mera figuración decorativa. Posteriormente, el “realismo” español se identificó precisamente con esta corriente, desbancando por completo a las figuraciones críticas que, hasta entonces, se habían asociado de forma exclusiva al término de “realista”. Los artistas de esta figuración madrileña y sevillana no elaboraron manifiesto alguno y no se agruparon bajo una misma denominación, aunque expusieron juntos en muchas ocasiones.

Como bien indica Calvo Serraller⁹⁵, hay que tratar de ser muy preciso a la hora de establecer los componentes del grupo de realistas madrileños, ya que la base común no era simplemente ser realista y residir en Madrid. El origen del grupo estaba en un grupo de compañeros de la Escuela de San Fernando vinculados por la amistad y, más tarde, también el matrimonio⁹⁶. El dominio técnico de que hacían gala (y que les facilitaba su formación) les permitía representar la realidad con una precisión casi fotográfica. No obstante era la elección de temas lo que los caracterizaba: intimismo, cotidianeidad, nostalgia, mundo de ensueño, realismo mágico, intemporalidad, etc., son algunos de los calificativos que se ha dado a sus obras. Algo que nada tiene que ver con la

⁹⁴ Cfr. *tendenzen. Bilder im politischen Kampf*, nº 71, Munich, diciembre de 1969-enero de 1971, p. 253.

⁹⁵ CALVO SERRALLER, Francisco (coord.), *España. Medio siglo de arte de vanguardia*, Vol. I, Madrid, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 73-74.

⁹⁶ Antonio López García se casó con María Moreno, Francisco López Hernández (formado éste en la Escuela de Artes y Oficios) con Isabel Quintanilla y Lucio Muñoz lo hizo con Amalia Avia, compañero de todos ellos en la Escuela era Julio López Hernández que también pertenecía al grupo de amigos.

sociedad de consumo mostrada por el Pop, o con el dolor crítico de otras formas de figuración contemporáneas.

Más tarde se incorporaron otros artistas a este grupo base; así, por ejemplo, José Miguel Pardo, J.M. Mezquita, Daniel Quintero... Además, como ya se ha dicho, existió una corriente similar de artistas formados en Sevilla, en ella se insertaron Miguel Pérez Aguilera, Joaquín Sáenz, Antonio de Casas, Teresa Duclós, Claudio Díaz, Francisco Cortijo y Carmen Laffón. De esta manera una tradición con cierta importancia y arraigo en ciudades como Madrid y Sevilla se fundió con ciertas premisas de modernidad, dando lugar a una solución característica que se mantuvo al margen de las corrientes que se estaban desarrollando. Además, como se puede comprobar en la anterior nómina de artistas, algunos artistas sevillanos que habían formado parte del compromiso figurativo de Estampa Popular, se incorporaron a esta corriente. Era el caso de Francisco Cortijo o de Claudio Díaz, del Grupo Sevilla de grabadores y Estampa Popular de Sevilla, respectivamente⁹⁷.

Esta corriente se acabó asociando al (tópico) “realismo español”, ya que alcanzó un gran éxito gracias a la creciente importancia internacional del hiperrealismo procedente de Norteamérica, y derivación de finales de los sesenta del Pop. La 5. Documenta de Kassel, celebrada en 1972, fue el evento clave para la consagración internacional de este realismo⁹⁸. Quizá por eso, en la siguiente edición de la feria, en 1977, se pudieron ver en Kassel obras de Antonio López, Francisco López, María Moreno, Isabel Quintanilla y Daniel Quintero, dentro de la sección “Realidad, Hiperrealidad, Irrealidad”⁹⁹.

⁹⁷ Como se aclarará más adelante, tanto el Grupo Sevilla de grabadores como Estampa Popular de Sevilla, fueron los nombres que adoptó Estampa Popular en su versión sevillana. Los cambios de denominación respondieron a la disolución de un grupo y su sustitución por el otro poco después.

⁹⁸ Esta edición de la feria se tituló *Questioning reality-pictorial worlds today*, el fotorrealismo y el hiperrealismo americano fueron las corrientes privilegiadas en esta ocasión. Curiosamente la selección y la orientación de la 5. Documenta pareció de izquierdas a los conservadores y de derechas a los más progresistas precisamente por la asociación que, desde hacía mucho tiempo, se había hecho entre el realismo y el compromiso. Cfr. HERMAND, Jost, “Die ‘wirkliche’ Wirklichkeit. Zum Realismus-Streit in der westlichen Kunstkritik”, en GRIMM, Reinhold; HERMAND, Jost (ed.), *Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik*, Stuttgart, Berlin, Colonia, Mainz, Verlag W. Kohlhammer, 1975, p. 120.

⁹⁹ A pesar de eso existían precedentes de este boom del realismo español. Así, ya se había reunido a varios de los pintores que luego se adscribirían a esta corriente (Antonio López, María Moreno, Amalia Avia y Antonio López Torres) en la exposición *Magischer Realismus in*

Aunque, a partir de entonces, esta corriente fue declinando, suponía la incorporación de una forma de entender el realismo que no se oponía, pero que sí contrastaba con la que se asociaba al compromiso. Hasta entonces las muestras de arte español figurativo en el extranjero habían tenido que ver con su vertiente crítica. Resulta curioso que la figuración española ampliara su oferta precisamente cuando el compromiso político internacional, y las protestas que conllevaba, iban desviando su atención de la dictadura española para interesarse por asuntos como la guerra de Vietnam y los problemas del Tercer Mundo.

En paralelo, este movimiento figurativo también se fue afianzando en España, incluyéndose en los libros sobre el arte contemporáneo español¹⁰⁰. Al hablar de realismo ya no sólo se tenía en cuenta el realismo crítico o social; se reconocían también junto a él otras formas de realismo, que tenían que ver con una estética personal y con el mundo del artista. De esta manera, mediados de los setenta, empezó a también a hablarse de la relación existente entre el movimiento realista y algo con una base tan subjetiva (aunque con un importante trasfondo científico) como el surrealismo¹⁰¹. Estampa Popular, que desde hacía un tiempo había dejado de ser la única opción crítica desde las artes plásticas, dejaba ya de ser la principal corriente que se asociaba al realismo español contemporáneo.

Por otra parte, en los setenta, hacía su aparición también un grupo de artistas jóvenes que mostraba un claro desinterés por todo lo que no fuera estrictamente plástico. Era el caso del grupo formado por Juan Antonio Aguirre, Guillermo Pérez Villalta, Rafael Pérez-Mínguez, Carlos Alcolea, Manolo Quejido, Carlos Franco, Herminio Molero y Chema Cobo. La mayoría de estos jóvenes artistas coincidieron en Madrid a principios de los setenta y sus actitudes se vieron resumidas en el libro *Arte Último* de Juan Antonio Aguirre

Spanien Heute organizada por Hanna Becker Von Rath en 1970. En este sentido, también fueron importantes otras exposiciones en el extranjero, como la de *Contemporary Spanish Realists* de la galería Marlborough de Londres o *Hiperrealistas americanos, realistas europeos* que itineró por distintos museos y centros de arte.

¹⁰⁰ En 1969 José María Moreno Galván hablaba ya de “realismo mágico” para referirse a esta corriente. Cfr. MORENO GALVÁN, José María, *Pintura española, la última vanguardia*, Barcelona, Magius, 1969, p. 169.

¹⁰¹ MAZORRA, Javier, “Apuntes para una historiografía del realismo español contemporáneo”, en AA.VV., *Arte español contemporáneo*, Madrid, Ansorena, 1993, p. 32.

que causó cierta polémica. Aguirre tan sólo recogía una nueva actitud en la que no había ninguna necesidad de respetar una tradición española¹⁰², donde no se consideraba imprescindible el compromiso político y que dejaba libertad de creación y expresión al artista. Así lo expresaban los miembros de esta agrupación en uno de sus catálogos:

“Las obras de nuestros mayores inmediatos se articulan en canales de expresión unilineales, se limitan al desarrollo de ideas únicas que condicionan una única lectura posible. Y, frente a las obras-tesis de los años sesenta, nosotros proponemos la ocultación, complejidad y lectura lenta de la obra.”¹⁰³

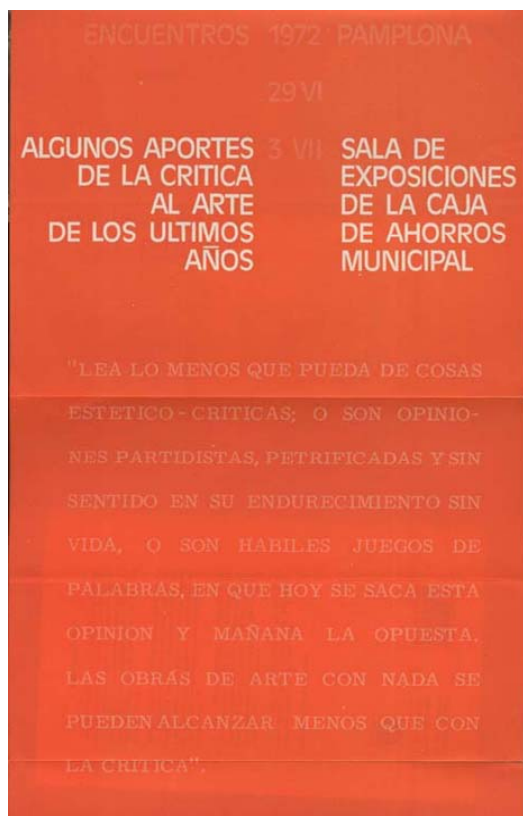
No contaron con ningún tipo de apoyo o promoción oficial, sus miembros evolucionaron cada uno de un modo muy personal, en función de sus capacidades y posibilidades. A pesar de eso (quizá también a causa de ello) su actitud ante el arte, y ante la vida en general, representa a la perfección la de las generaciones jóvenes españolas que ya esperaban la desaparición del dictador, las que asumían que el cambio del que podían ser responsables llegaría después de Franco y que, por tanto, y en la medida de lo posible, trataron de vivir con la mayor libertad posible.

Al mismo tiempo, se cerraban experiencias como la del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense. A pesar del entusiasmo con que nació esta idea, y de sus vínculos con el panorama internacional, el seminario de arte por computadora acabó por disolverse al final del curso 1972-1973. Lo lastraban los problemas del Centro, las rencillas personales y los problemas derivados del trabajo conjunto de los artistas y los especialistas de la marca comercial que patrocinaba el proyecto, IBM. Tampoco encontraron la acogida deseada los eventos que conformaron los Encuentros de Pamplona entre el 26 de junio y el 3 de julio de 1972. Éstos fueron organizados por el compositor Luis de Pablo y el pintor Alexanco y permitieron un contacto directo con los trabajos de

¹⁰² A pesar de la ya explicitada voluntad de romper con la tradición anterior, estos artistas contaron con la figura inspiradora de Luis Gordillo cuya exposición de dibujos en la galería Daniel (1971) atrajo la atención de esos pintores ya que combinaba el automatismo con el trabajo lento y reflexionado posterior, el dibujo y un color sumamente llamativo; representaba así la crisis de la vanguardia y la mezcla entre lo cerebral y lo impulsivo.

¹⁰³ PÉREZ VILLALTA, Guillermo, *Guillermo Pérez Villalta, pintura y dibujos realizados en los últimos años, 1974-1976* (catálogo de la exposición), Madrid, Galería Vandrés, 1976, s/p.

Christo, Kosuth, Oppenheim y Cage, entre otros. Su idea principal era la de proponer una experiencia colectiva que no tenía por qué estar formada por obras acabadas. Con ello se buscaba fomentar el debate y la ruptura de la separación entre las distintas artes, romper los papeles tradicionales de artista-espectador así como todo condicionamiento y aislamiento histórico.



Algunos aportes de la crítica al arte en los últimos años. Exposición celebrada durante los Encuentros de Pamplona, 1972

Fue un evento atípico en la España del momento, tanto por su patrocinio privado como por haber reunido a un gran número de artistas de renombre internacional como los de Fluxus. Las ampollas que levantó la celebración entre muchos de los artistas antifranquistas fue una buena muestra de que, aunque se habían incorporado nuevas formas de crítica, no todas eran consideradas oportunas por todos¹⁰⁴.

A mediados de 1973 los problemas internos motivaron un nuevo cambio en el Gobierno. El nuevo equipo lo formaban once nuevos ministros, manteniéndose nueve de los anteriores. Una de sus características más

¹⁰⁴ Un interesante análisis de los Encuentros de Pamplona, junto con algunos testimonios se puede encontrar en CARRILLO, Jesús (ed.), *Desacuerdos 1*, Barcelona, Granada, Arteleku, Macba, Unia, 2004. Disponible también en <http://www.arteleku.net/desacuerdos/index.jsp?PAR=p&ID=1288> [Consulta: 6/1/2009].

destacadas fue el nombramiento de Carrero Blanco como presidente del Gobierno. Era la primera vez que ese cargo recaía en una persona distinta de Franco. Pero todo el proyecto se rompió con el asesinato de Carrero Blanco por ETA el 20 de diciembre de 1973. El atentado coincidió además con el proceso del sumario 1001¹⁰⁵, lo cual pesó en contra de los acusados puesto que motivó un endurecimiento de las sentencias, dictadas sólo tres días después del juicio. Después de eso, los tímidos ensayos reformistas iniciados por el último gobierno franquista, bajo el mando de Carlos Arias Navarro desde 1974, no cambiaron el hecho de que el régimen sólo había realizado cambios formales y realmente insignificantes, sin tocar ninguna de sus estructuras básicas¹⁰⁶.

Mientras tanto, las fuerzas de la oposición siguieron actuando y organizándose. A partir de entonces, se comenzó a discutir sobre el postfranquismo; el debate giró en torno a tres opciones: el continuismo (perpetuar el franquismo, era la opción apoyada por los miembros más reaccionarios del régimen), evolucionismo (defendida por las fuerzas reformistas del sistema) y la ruptura (el planteamiento de la oposición democrática).

Entre 1974 y 1975 se crearon la Junta Democrática de España y la Plataforma de Convergencia Democrática tras las que se encontraban las principales fuerzas de la oposición. En 1974 Franco fue hospitalizado, no obstante, antes de su muerte aún habría algunas ejecuciones más que, esta vez, no pudieron ser frenadas por las protestas: el 2 de marzo de 1974 fueron ejecutados Puig Antich y Heinz Chez y el 27 de septiembre de 1975 fueron fusilados dos miembros de ETA y tres del FRAP. Eran las últimas muestras del poder de un régimen que se sabía ya agonizante.

Junto con los grupos de artistas que buscaban desembarazarse del lastre del pasado para poder crear con mayor libertad, los últimos años del franquismo vieron la materialización de varios intentos de reclamar una parte

¹⁰⁵ Se trataba de un juicio de 10 personas por pertenecer a CC.OO. para las que se pedían largas penas de prisión. Una vez más se generó un amplio movimiento de solidaridad nacional e internacional promovido, tanto las CC.OO. como el PCE.

¹⁰⁶ Cfr. BERNECKER, Walther L., *España entre tradición...*, *Op.cit.*, 1999, p.313.

olvidada de la tradición artística. Sobre todo, aquella que tenía que ver con las vanguardias y los avances de los primeros años del siglo. Así, en 1974, la galería Multitud inició una serie de exposiciones con ánimo de recuperar este pasado artístico inmediato. Empezaron con los *Orígenes de la vanguardia en España*, exposición a la que siguieron, ya en 1975, otras sobre el Surrealismo, el Cubismo, el Regionalismo y La Barraca, estas dos últimas se celebraron después de la muerte del dictador. Todas ellas contaban con minuciosos catálogos (con textos de Francisco Calvo Serraller y Ángel González, que componían el Equipo Multitud), se celebraban además con la conciencia del cincuentenario de la exposición de Artistas Ibéricos, primera manifestación colectiva de arte nuevo.

Además, los jóvenes críticos e historiadores del arte se empezaron a interesar por las creaciones contemporáneas más arriesgadas. Algunos de ellos, como Simón Marchán Fiz o Victoria Combalía, participaron en actividades artísticas conceptuales y también trataron de reflexionar, analizar y sistematizar las experiencias que se llevaron a cabo en este campo. Sus respectivas publicaciones, *Del arte objetual al arte del concepto* y *La poética de lo neutro*¹⁰⁷, son reflejo tanto del interés al que antes se ha hecho referencia, como el modo en que este tipo de arte fue acogido entre los medios editoriales del momento.

Las iniciativas principales en este campo tuvieron lugar en Cataluña adonde llegaba (aunque ciertamente, con dificultades) información de lo que se hacía fuera. Victoria Combalía señala especialmente el papel desempeñado por las revistas *Artforum*, *Art International* y *Art in America*, y también el de los contactos con el extranjero, bien a través de viajes, bien a través de los artistas exiliados¹⁰⁸. Así en 1975 se apuntaban algunas características propias del arte

¹⁰⁷ MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto, las artes plásticas desde 1960*, Madrid, Alberto Corazón, 1972; COMBALÍA, Victoria, *La poética de lo neutro*, Barcelona, Anagrama, 1975. Conviene mencionar aquí que algunas publicaciones recientes ahondan en el tema del arte conceptual en España, estudiando también el modo en que esta corriente se hizo cargo, en muchas ocasiones, del compromiso político y social de sus autores. Cfr. QUERALT, Rosa; COMBALÍA DEXEUS, Victoria, *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980* (catálogo de la exposición), MNCARS, Madrid, 2006; PARCERISAS, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos...*, *Op.cit.*, 2007.

¹⁰⁸ COMBALÍA DEXEUS, Victoria, "El arte conceptual español en el contexto internacional", *El arte sucede...* *Op.cit.*, 2006, p.21.

conceptual español. Si, por lo general, este tipo de arte no se asociaba con ningún tipo de ideología ni de intencionalidad social o política, en España las actuaciones de artistas como el Grup de Treball estaban marcadas por el compromiso social¹⁰⁹ y por la intención de poner en cuestión los estamentos artísticos tradicionales. Este grupo, formado por Ferrán García Sevilla y Ramón Herreros (este último había participado en alguna de las exposiciones de Estampa Popular Catalana), estaba vinculado al PSUC y participó en muy pocas muestras internacionales. Esto tenía que ver con la falta de medios, y con la obvia actitud de rechazo de la dictadura ante un grupo artístico que se oponía a ella. Tan sólo participaron en la IX Bienal de París (1975) y en la Bienal de Venecia (1976), esta última celebrada inmediatamente después de la muerte del dictador, organizada por un comité español designado desde la propia Bienal. En ambos casos el grupo presentó la obra *Trabajo sobre la prensa ilegal en los Países Catalanes*.

Aunque es cierto que el grueso de las experiencias conceptuales de la España del momento tuvo lugar en Cataluña, hubo ejemplos en otros puntos del país. En este sentido habría que destacar a creadores como Alberto Corazón, Nacho Criado o Tino Calabuig en Madrid, y Luis Muro, en Cuenca. Una vez más, en algunos casos se trataba de artistas que habían canalizado los inicios de su trabajo en el compromiso artístico, en la colaboración con Estampa Popular. Así, tanto Alberto Corazón como Tino Calabuig habían expuesto con Estampa Popular Galega pero, al mismo tiempo, estaban desarrollando una serie de iniciativas en la galería que habían creado, Redor.

¹⁰⁹ Combalía destaca también en este sentido crítico y de “conexión con la realidad” las actuaciones del grupo Art-Language, nacido en Coventry, Inglaterra en mayo del 68 y que se interesaba especialmente por el análisis lingüístico, también se refiere en el mismo sentido al CAYC (Centro Arte y Comunicación) de Buenos Aires, un centro de coordinación de una serie de actividades en el terreno del arte conceptual relacionadas con la problemática de la Argentina del momento. Como se puede ver, por tanto, el arte conceptual comprometido surgía en ambientes donde una situación crítica favorecía que las reflexiones en torno al arte se decantaran por su implicación con la realidad. En este sentido resulta igualmente revelador de los intereses de los críticos españoles que el libro de Combalía resaltara especialmente unos casos tan poco habituales en el arte conceptual para hacer un breve análisis del mismo. Posteriormente, en la reedición del libro de 2005, la autora añadía una nota en la introducción donde apuntaba nuevas iniciativas del arte conceptual crítico en Brasil, Norteamérica y Gran Bretaña. Cfr. COMBALÍA DEXEUS, Victoria, *La poética de lo neutro*, Madrid, De bolsillo, 2005 (1º ed. 1975), pp.17, 39-42.



Edición y fotografía realizadas con motivo de la exposición de la galería Redor, *Heartfield, el fotomontaje como arma...*, 1973

Tras la muerte de Franco, el 20 de noviembre de 1975, comenzó el cambio de régimen que tuvo como particularidad que se realizó bajo la dirección y el control de las instituciones franquistas así como de una parte de la elite política dominante en esas instituciones. Es decir, se trataba de una transición realizada como reforma, producida dentro de la legalidad establecida por Franco. Su originalidad radicó en que se desarrollara como una negociación política entre el Gobierno y los representantes del viejo régimen, por una parte, y las fuerzas de la oposición democrática por otra. También hay que destacar que, en términos de derecho constitucional, se llevara a cabo mediante los mecanismos previstos en las propias “leyes fundamentales” franquistas para la revisión de las mismas, así se instrumentalizó la legalidad franquista para su propia sustitución por una nueva legalidad democrática.

La primera medida decisiva en este sentido fue la sustitución de Arias Navarro por Adolfo Suárez (en julio de 1976) que venía del régimen anterior pero era menos reticente a las reformas. La estrategia de Suárez ya estaba expresada en el *Proyecto de Reforma Política* de septiembre de 1976 y pretendía el apoyo de los franquistas para los cambios previstos (éstos se presentaban como “reformas”) y la tolerancia de la oposición para un proceso iniciado con un contenido definido como “ruptura”. La dialéctica entre reforma y

ruptura se mantuvo durante toda la transición y su éxito consistió en la obtención de un amplio consenso sobre estas posiciones normalmente incompatibles. El contenido de la reforma política de Suárez había sido negociado con un organismo que había resultado de la fusión de varias fuerzas de la oposición, Plataforma de Organismos Democráticos. Esta había surgido a su vez de la ampliación de Coordinación Democrática o Platajunta¹¹⁰ con la inclusión de nuevos partidos y otras organizaciones.

Cierre y apertura de una época, en lo que a la historia del arte español se refiere, fue la muestra de arte español en la Bienal de Venecia celebrada en julio de 1976. Ésta fue organizada por un comité de críticos y creadores (Tomás Lloréns, Valeriano Bozal, Oriol Bohigas, Víctor Pérez Escolano, Alberto Corazón, Tàpies, Saura, Arroyo, Renau, Equipo Crónica e Ibarrola) que con *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976* construyeron un relato retrospectivo de los últimos cuarenta años de arte en España. El camino elegido por el comité (así como la propia constitución del mismo) suscitó enormes polémicas y conflictos de intereses que fueron, a un tiempo, plásticos, políticos e ideológicos ya que todo el acontecimiento se fraguó en un contexto de cambio marcado por la agonía y muerte de Franco. Tal y como explicaron los responsables del comité con la propuesta de exposición se pretendía

“analizar y *corregir* la imagen de la vanguardia española que la antigua “Biennale” le había estado ofreciendo hasta su crisis en 1972, una imagen que era necesariamente ideológica –en el peor sentido- y falsa, debido a su ocultación implícita del contexto político en el que el arte era producido entonces en España. Semejante imagen, la de un arte español *similar* al arte vanguardista producido en otros países dotados de instituciones políticas *diferentes* (“normales”), había sido utilizada deliberadamente *en el extranjero* por el régimen dictatorial español para apoyar la aseveración de que también era, a su manera diferente, una especie peculiar de democracia. Al propio tiempo, *dentro* de España, la selección para las exposiciones internacionales estaba siendo utilizada como un instrumento de represión y de “recorte” destinado a canalizar y

¹¹⁰ La Platajunta se creó el 26 de marzo de 1976, en ella se fusionaron la Junta Democrática de España (establecida en 1974 por el PCE y a la que luego se adherirían otros) y su rival, la Plataforma de Convergencia Democrática fue creada en 1975 gracias a la unión del PSOE, el Movimiento Comunista, los democristianos y los socialdemócratas.

confundir la cuestión de las relaciones entre cultura (en el sentido antropológico social) y arte, entre ideología y clase social”¹¹¹

Las reacciones encontradas que produjo esta primera muestra internacional española sin Franco tenían que ver con que, en la exposición, se seleccionó y mostró aquello que se consideraba la “vanguardia” del arte español durante ese periodo. Era una forma de “hacer justicia” y de marcar el punto de vista desde el que tendría lugar la revisión de todo lo sucedido en el campo del arte durante los años de dictadura. El análisis de este relato, así como del papel que se asignó a los distintos artistas y grupos, resulta especialmente interesante para entender el modo en que se miraban y se comprendían las iniciativas artísticas anteriores y contemporáneas. Entre los artistas representados en esta muestra se encontraba también Estampa Popular, que participó así en lo que fue su última muestra internacional como uno de los representantes del antifranquismo en España. Las exposiciones que realizó a continuación, como se estudiará en su momento, no fueron muy numerosas y tuvieron mucho que ver con circunstancias políticas.



Portada del número de *Comunicación XXI* que recogió la polémica de la exposición española en la Bienal de Venecia de 1976

¹¹¹ BOZAL, Valeriano; LLORÉNS, Tomás, “Introducción”, en *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*. Madrid, 1976, pp. XI-XII.

Con la aprobación de la Ley de Reforma Política, en noviembre de 1976, se cerró la primera fase de la transición (la “democratización sin demócratas”). Posteriormente, la dinámica del cambio dependió mucho de consenso entre el gobierno y la oposición democrática. En 1977 se dio la legalización de partidos y sindicatos, entre ellos estaba el PCE, y se celebraron las primeras elecciones parlamentarias. En los comicios José García Ortega, una de las figuras más destacadas en la creación de Estampa Popular, se presentaba como candidato. Coincidencia o no, unos días antes de las elecciones terminaban dos exposiciones de Estampa Popular en Madrid, en el Club de Amigos de la Unesco y en la galería Estiarte. Ese mismo año el núcleo madrileño de grabadores participaba en el stand de *Mundo Obrero* para el que realizó un cartel y una colección de postales.

Las exposiciones que el grupo madrileño realizó a partir de entonces, en cajas de ahorros, ayuntamientos y Casas del Pueblo del PSOE son clara evidencia de que su obra no podía incorporarse al circuito comercial de las artes. Pero sus obras ya no se interpretaban tampoco como una crítica actualizada vez muerto el dictador. Por eso, en 1981, en una sala de exposiciones de la Casa de Campo, se celebró la que puede considerarse la primera exposición con ambición antológica de una iniciativa ya periclitada. Tras toda una vida de trabajo comprometido y amenazado, una vez llegado el fin de la dictadura, cada uno de los artistas siguió el camino que creyó más adecuado. Estampa Popular pasó a formar parte de los estudios y de las construcciones de la historia del arte español del siglo XX.

En resumen, la España de los años sesenta y setenta, en la que Estampa Popular desarrolló su actividad, presentaba notables diferencias con respecto a la de las décadas de los cincuenta y los cuarenta. La nueva división del mundo fruto de la II Guerra Mundial, así como la crisis que había resultado del periodo autárquico permitieron una mayor apertura así como una serie de reformas conducentes a una incipiente incorporación de España al ritmo europeo. Las reformas económicas planificadas por los tecnócratas del Opus Dei en el gobierno provocaron profundos cambios en la sociedad, permitiendo la aparición de una incipiente clase media y la elevación del nivel de vida de un sector de la sociedad. Al mismo tiempo la oposición al régimen se había

organizado, con el apoyo fundamental del PCE; teniendo como protagonistas principales a los obreros, los universitarios y la Iglesia.

Esta sociedad fue el marco en que nació Estampa Popular y la que sus artistas pretendieron plasmar y criticar en sus estampas. Se sumaban así a otras actividades de oposición, llevadas a cabo desde ámbitos como el cine, la poesía, el teatro o la novela. Dentro del ambiente artístico español del momento, esto suponía la primera iniciativa de arte crítico desarrollada por un grupo de creación plástica. Sin embargo, sus propuestas contaban con una serie de precedentes, de modelos inspiradores, que les definían tanto como sus obras.

2-REFERENTES



Leopoldo Méndez, *Posada en su taller (Homenaje a Posada)*, 1953

2.1. Referentes foráneos

2.1.1. *El Taller de Gráfica Popular de México*

“Ahora bien, esta tradición realista del grabado popular –que en España, como hemos visto, queda interrumpida- adquiere en México, a la luz de la Revolución de 1910, una fuerza incontenible. Como continuadores del gran Posada (...) un grupo de grabadores revolucionarios, dirigidos por Leopoldo Méndez, inician el taller mexicano de grabado, hoy conocido en todo el mundo (...) De ahí, de este taller mexicano, es de donde creemos que nace este nuevo esfuerzo popular español. Como si, después de Goya, la corriente del grabado hubiera desaparecido de entre nosotros para reaparecer en México, y ahora renacer en España. En todo caso, estamos seguros de que la obra de estos siete grabadores que exponen actualmente en España, es el comienzo de una escuela.”¹

De esta manera se comentaba la primera exposición de Estampa Popular. Para toda agrupación artística que nace resulta fundamental definirse en función del contexto en que aparece. Los artistas y movimientos con los que se vinculaba a Estampa Popular no eran sólo indicativos de unas opciones formales, sino también de unas afinidades ideológicas². Éstas también formaban parte de la orientación crítica que se reconocía en su trabajo y representaban una parte nada desdeñable de su definición.

Como se puede observar en el escrito anterior, el vínculo mexicano se destacó desde el principio, gracias a él, según Pablo Vidal, se había podido recuperar una tradición que, siendo de origen español, se había perdido. Esto había sido posible, según el autor, porque ésta se había mantenido y desarrollado en México, de donde, entonces, era posible retomarla. Con la Guerra Civil, muchos intelectuales españoles se habían visto obligados a

¹ VIDAL, Pablo, “Cuatro notas sobre pintura”, en *Nuestras Ideas*, nº 9, Bruselas, octubre de 1960, pp. 101-102.

² Un análisis temprano y certero donde aparece la nómina casi al completo de los movimientos con los que se suele relacionar a Estampa Popular (Goya, Solana, Darío de Regoyos y la *España Negra*, el diseño, la ilustración, los grabados de Puyol, Souto y Castelao, Josep Renau, aucas, carteles de ciego, el TGP, los expresionistas alemanes, Daumier, el Pop...) se puede ver en AGUILERA CERNI, Vicente, *Arte dopo il 1945. Spagna*, Bolonia, Cappelli, 1970, p. 91

exiliarse a ese país, ello había llevado a algunos a afirmar que estos exiliados se habían “llevado la canción”, aunque no tardaron en cambiar de opinión³.

Las relaciones entre México y España existían con anterioridad a la Guerra Civil, pero, además, que este país fuera uno de los principales lugares de acogida de los exiliados españoles a causa de la guerra, favoreció que los vínculos entre ambos países se reforzaran. Éstos se traducían, por ejemplo, en viajes de intelectuales, intercambios de publicaciones, referencias en la prensa escrita etc. La orientación ideológica del Gobierno mexicano, a finales de los años treinta, hizo de México el primer país en condenar lo ocurrido en España y motivó su ofrecimiento como lugar de acogida y apoyo para los refugiados. A pesar de eso, en el país existían importantes grupos favorables a los sublevados, especialmente los conservadores, la Iglesia y los descendientes de inmigrantes españoles. También la mayor parte de la prensa apoyaba a los franquistas, de hecho, tan sólo era partidario de la causa republicana *El Nacional* y, tras su nacimiento en 1938, *El Popular*.

Sin embargo, durante los años de guerra en España, la política del país era de tendencia izquierdista. En México gobernó entre 1934 y 1940 Lázaro Cárdenas, que tenía como base política una izquierda en la que los preceptos marxistas (a pesar de no contar con un apoyo mayoritario) desempeñaban un importante papel. En 1933 y 1935 se difundieron en la prensa las ideas del marxismo a través de la polémica entre Antonio Caso y Vicente Lombardo Toledano⁴. Desde 1936, éstas también encontraron su reflejo en la Universidad Obrera. Mientras tanto, el PCM iba ganando peso en el Gobierno,

³ FELIPE, León, *Palabras*, escrito dirigido a Ángela Figuera Aymerich, México D.F., junio, 1958, en *ABC*, Madrid, 29 de marzo de 1959. Publicado en la revista *Universidad de México*, como prólogo a "Belleza cruel" (ed. 1958, 1978). Disponible en

http://angelafigueraaymerich.gipuzkoakultura.net/angela_figuera_leon_felipe_eu.php [Consulta: 9/12/2008]

⁴ Este debate se había iniciado a finales de 1933, en el *I Congreso de Universitarios Mexicanos*, y versaba sobre el carácter y la misión de la Universidad mexicana. En el mismo se enfrentaron una visión humanista y liberal de la Universidad, representada por el profesor funcionario Antonio Caso, y otra marxista, comprometida social e ideológicamente, con el proyecto de la revolución, defendida por Lombardo, que había sido discípulo del anterior, y que ahora era profesor y dirigente obrero aunque no era miembro del Partido Comunista Mexicano (PCM).

al que comenzó a dar su apoyo sólo a partir de 1936⁵. El progresivo aprecio era recíproco, puesto que el soporte del PCM era el resultado del juicio positivo que mereció a los intelectuales (miembros mayoritarios del Partido) la política cardenista, especialmente en su dimensión internacional.

Ante la crisis mundial y el debilitamiento momentáneo de los Estados Unidos, las reformas cardenistas pretendían sacar a México de la situación de inferioridad en que se encontraba con respecto a las demás potencias mundiales⁶. El aumento de influencia del PCM en el Gobierno afectó también a la posición de los intelectuales, que disfrutaron de gran libertad de actuación, organización e iniciativa. Así fueron granando peso e importancia las actividades de agrupaciones como la LEAR, primero, y el Taller de Gráfica Popular (TGP), después.

La LEAR fue fundada en 1934 por pintores como David Alfaro Siqueiros, Pablo O'Higgins (también grabador y muralista) o Luis Arenal, por grabadores como Leopoldo Méndez y por escritores como Juan de la Cabada. Se presentaba como la sección mexicana de la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios (UIEAR)⁷. Pero el origen de la liga mexicana no

⁵ En 1934, momento para las nuevas elecciones, México se encontraba en crisis desde hacía cuatro años. El presidente Calles, que había gobernado entre 1924 y 1928 sorteando la prohibición de presentarse a ser elegido gracias a los hombres de paja que había ido llevando a la presidencia, se encontraba en la situación de buscar otro de nuevo. El elegido en esta ocasión fue Lázaro Cárdenas, gobernador de Michoacán, que había mostrado un posicionamiento liberal en sus actuaciones y que, por ello, encarnaba las esperanzas de una gran parte del pueblo. Cárdenas desarrolló una intensa campaña (en la que, por cierto, contó con la ayuda del pintor español Gabriel García Maroto) no sólo en las ciudades, sino también en el campo. Esto incitó a los artistas a organizar su actividad, dando lugar al nacimiento de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). En un principio el PCM no dio su apoyo a Cárdenas, puesto que se esperaba que la situación se repitiera, y que fuera realmente Calles quien controlara el país. Sin embargo, en 1935, el presidente había roto su vínculo con Calles al actuar contra la corrupción de los sindicatos y contra grupos fascistas como los Camisas Doradas, también había impulsado algunas medidas para la mejora de las condiciones de los trabajadores. Esta actitud hizo que la mayoría de los partidos y sindicatos de izquierda, que lo habían visto antes como un enemigo, se posicionaran a su favor. La ola de solidaridad con el nuevo presidente no sólo atañía, por tanto, a los trabajadores, sino también a los intelectuales. Cfr. PRIGNITZ, Helga, *TGP. Ein Grafiker Kollektiv in Mexico von 1937-1977*, Berlín, Verlag Richar Seitz & Co., 1981, pp. 27-36.

⁶ LEMPÉRIÈRE, Annick, *Intellectuels, État et société au Mexique du XXème. Siècle. Les clercs de la nation*, París, L'Harmattan, 1992, p. 146.

⁷ En esta época, la iniciativa asociativa de intelectuales se difundió ampliamente. El punto de partida se situaba en la fundación de la UIEAR en Moscú, con motivo de las fiestas en honor del décimo aniversario de la Revolución Rusa, en noviembre de 1927. Entonces, se encargó a varios de los representantes de los países asistentes que se encargaran de crear agrupaciones similares en sus lugares de origen. Esta iniciativa recibió un nuevo impulso en 1932,

estaba exactamente en las ideas de la UIEAR⁸, sino que éstas subyacían en varias agrupaciones de artistas que habían visto la luz tras la Revolución mexicana (1910-1920). Se trataba de organizaciones con una serie de reivindicaciones de tipo político, no de meros lugares para la discusión privada. Su papel en el desarrollo del arte mexicano del siglo XX fue decisivo, ya que le imprimieron su potente vocación colectiva, popular y comunicativa. Por tanto, la LEAR, inspirándose en estos ejemplos previos, era una organización amplia y estaba dividida en distintas secciones aunque no todas tenían igual peso en su seno. Las que dominaban no eran, como cabría esperar, las de escritores sino la de artes plásticas (especialmente los muralistas) y la de cineastas. Estas fueron las que conformaron el carácter del proyecto cultural de la LEAR⁹.

La mayoría de los componentes de la liga eran miembros del PCM o simpatizantes del mismo. En realidad, este partido había tenido muy pocos miembros de la clase obrera hasta la época de Cárdenas; en cambio, siempre había contado con gran cantidad de representantes de los sectores de artistas, escritores y profesores. Éstos se encargaron de movilizar a una parte de la intelectualidad mexicana en relación con Hitler y la guerra de España¹⁰ siguiendo las ideas difundidas por el Partido. Como la LEAR aglutinaba a una parte importante de los miembros de la elite intelectual mexicana, se convirtió en el principal organizador de la movilización de intelectuales a favor del Frente Popular español. Su principal acto de apoyo consistió en enviar una delegación

coincidiendo con un momento en el desarrollo intelectual soviético en el que se buscaba reunir, sin distinción de tendencias o escuelas, a los creadores y pensadores favorables al régimen. En ese momento, se fundaron agrupaciones como la Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR) en Francia o la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP) española. Esta última fue transformada, durante la Guerra Civil, en la Alianza de Intelectuales por la Defensa de la Cultura (AIDC). También sería la encargada de organizar el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas al que asistieron, entre otros, representantes de la LEAR. Cfr. RACINE, Nicole, "L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). La revue "Commune" et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936)", en *Le Mouvement social*, nº 54, Front Populaire, enero-marzo de 1966, p. 29.

⁸ Sin embargo, como afirma Helga Prignitz, el nacimiento de la LEAR no está ligado a la UIEAR. La autora cita una carta de 1935 (un año después de fundada la LEAR, por tanto) del secretario general de la LEAR a Joseph Freeman, redactor del periódico *New Masses* de Nueva York donde le preguntaba acerca de cómo ponerse en contacto con la UIEAR, lo cual indicaría que la LEAR se había formado con anterioridad, buscando el vínculo internacional posteriormente. Cfr. PRIGNITZ, Helga, *TGP. Ein Grafiker Kollektiv...*, Op. cit., 1981, p. 28.

⁹ LEMPÉRIÈRE, Annick, *Intellectuels...*, Op. cit., 1992, p. 140.

¹⁰ *Ibidem*, 1992, p. 139.

suya al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura de Madrid, Barcelona y Valencia, en julio de 1937. Formó parte de la misma la práctica totalidad de la cúpula principal de la liga, lo cual fue el detonante para la apertura de un periodo de crisis en la misma, como explicaremos. José Mancisidor presidía al grupo formado por Gabriel Lucio, Silvestre Revueltas, María Luia Vera, Carlos Pellicer, Juan de la Cabada, José Chávez Morado, Fernando Gamboa y Octavio Paz. Con ellos iban, además, los escritores Nicolás Guillén y Juan Marinello¹¹



Mitin antifascista español mexicano. Teatro Principal de Valencia, 15 de agosto de 1937. Fotografía publicada en la portada de *Frente a frente*, nº11

Aparte de este viaje a España en 1937, durante la guerra se llevaron a cabo en México distintas acciones de protesta contra el fascismo, en general, y contra el bando sublevado, en particular. En el campo artístico éstas consistieron en promover reuniones y conferencias o repartir panfletos y pegar carteles de denuncia y crítica. Especialmente interesantes eran los grabados de propaganda socializante y satírica que eran realizados por los artistas grabadores de la sección de artes plásticas. De hecho, algunas de estas obras pudieron verse en las exposiciones realizadas con motivo del citado II

¹¹ Las revistas de expresión de la LEAR y la AIDC eran, respectivamente, la mexicana, *Frente a Frente*, y la española, *Nueva Cultura*. Ambas se hicieron eco de este congreso y de la llegada de la delegación mexicana. De hecho, el número 4-5 de *Nueva Cultura* se dedica al congreso casi por completo, añadiendo documentación relativa al compromiso plástico de Picasso, con *Sueño y mentira de Franco*, y con la realización del *Guernica*. Cfr. S/F, "Delegados al Congreso de Valencia", en *Frente a Frente*, México D.F., nº 10, p. 22; S/F, "La LEAR en España", en *Frente a Frente*, México D.F., nº 11, p. 5 y ss.; RENAÚ, Juan, "El II Congreso de escritores para la defensa de la Cultura", en *Nueva Cultura*, nº 4-5, Valencia, junio-julio de 1937, s/p.

Congreso Internacional de Escritores y fueron difundidas a través de publicaciones como la revista *Nueva Cultura*¹².

El poder real, dentro de la liga, de esta sección de artes plásticas y de los grupos de grabado, junto con una serie de diferencias ideológicas con algunos miembros de la LEAR condujo a la crisis y la ruptura. Esto tenía que ver con el progresivo poder que había adquirido la LEAR en relación con uno de sus principales clientes: el Gobierno mexicano. Como ya apuntamos, la delegación de la LEAR enviada a Valencia en 1937 estaba formada por los miembros más activos de la liga. En México sólo quedaban el presidente, el Secretario de Finanzas, Gutmann, y el Secretario de Prensa y Propaganda, Jorge Juan Crespo de la Serna. La mayoría de los artistas de la liga que permanecieron en México formaban parte de ella sólo porque se trataba de una organización fuerte, la que ofrecía (por su relación con el poder) las mejores oportunidades de trabajo. Ausentes los artistas más destacados y comprometidos, el grueso de los esfuerzos de la agrupación respondieron a los intereses más inmediatos de estos creadores, y no hacia el beneficio del pueblo.



Isidoro Ocampo, cartel para una de las conferencias sobre el fascismo celebradas en el Palacio de Bellas Artes, 1939

Leopoldo Méndez, uno de los miembros más comprometidos de la LEAR no pudo soportar semejante situación y se opuso a ella de forma radical. Cuando, en 1963 recordaba estos años, el artista afirmaba que la LEAR había muerto de la peor de las enfermedades, el oportunismo¹³. En 1937 Méndez

¹² S/F, "Plástica Mexicana" y "Una delegación mexicana entre nosotros", en *Nueva Cultura. Información crítica y orientación intelectual*, nº 4-5, Valencia, junio-julio de 1937, s/p.

¹³ Cfr. Entrevista a Leopoldo Méndez en *Poniatowska*, 1963, p.11, recogida en PRIGNITZ, Helga, *TGP. Ein Grafiker Kollektiv...*, Op. cit., 1981, pp 56-76.

abandonó la LEAR para fundar el TGP. Junto con él se fueron los artistas Luis Arenas y Pablo O'Higgins, que habían trabajado con él en *Frente a Frente*.

No se puede establecer una fecha segura de fundación del taller. Como señalan los estudios sobre esta agrupación¹⁴, es posible que no existiera un acto fundacional, ni una publicación o declaración en prensa que diera cuenta de ello, aunque sí se elaboró la *Declaración de Principios* del taller. Las reuniones que dieron lugar al nacimiento del TGP debieron suceder entre junio de 1937 y julio de 1938. Su propósito principal era poner el grabado, y el arte en general, al alcance de todo el mundo, tanto en lo material como en lo intelectual. Esto suponía una fuerte implicación del artista con la gente de la localidad, con su historia, con sus intereses y, sobre todo, con unas ideas políticas que ya estaban en la base de la fundación de la LEAR Figura 18. Isidoro Ocampo, cartel para una de las conferencias sobre el fascismo celebradas en el Palacio de Bellas Artes, 1939]. Además, estos artistas también pretendían entroncar con la fuerte tradición de la estampa mexicana (consideraban a José Guadalupe Posada¹⁵ el padre del movimiento) así como con el espíritu de denuncia, comunicación y lucha por las libertades del pueblo que la caracterizaba. Pero la idea de formar un taller no era novedosa en México. Como se ha señalado en estudios anteriores¹⁶, se habían dado iniciativas similares desde la revolución. Sin embargo, el TGP nunca habló de ellas y tan sólo citaba como modelo inspirador a José Guadalupe Posada.

Una vez más, los referentes indicados (o silenciados) son indicativos del modo en que quiere ser entendido. En este caso, el TGP parecía querer presentarse prácticamente como un pionero tanto en la recuperación de lo popular, como en el sistema de trabajo elegido. Por este motivo, en ocasiones

¹⁴ Cfr. *Ibidem*, 1981, p. 56.

¹⁵ José Guadalupe Posada (Aguascalientes, 1854-Ciudad de México, 1913) fue un prolífico grabador mexicano. Desde el estallido de la Revolución de 1910 hasta su muerte en el año de 1913 trabajó en la prensa dirigida a los trabajadores que constituye hoy una crónica de la sociedad y la política de su época. La temática de sus ilustraciones era muy variada e iba desde lo humorístico a la crónica trágica, pasando por sus famosas calaveras. Si bien en el XIX no contó con el aprecio de los sectores académicos, su figura fue reivindicada en el XX por los representantes del "arte social" en México, entre ellos Diego Rivera y José Clemente Orozco. Le consideraban un modelo de creador de arte popular, no sólo por provenir él mismo del pueblo, sino por ser éste el principal destinatario y consumidor de su obra.

¹⁶ Cfr. PRIGNITZ, Helga, *TGP. Ein Grafiker Kollektiv...*, *Op. cit.*, 1981, pp. 19.

se ha hablado del Taller como la primera y única experiencia que hubo en este sentido. Esta interpretación se ha visto reforzada además porque sus ideas de difusión de la cultura y defensa del pueblo hicieron que, posteriormente, el TGP se abriera a otros países, extendiendo su influjo por Hispanoamérica, especialmente en Brasil, donde dio lugar al nacimiento de dos clubes de grabado: Clube de Gravura Porto-Alegre y Clube de Gravura de Baje¹⁷.

Atendiendo al espíritu de lucha que le animaba, así como su declaración expresa en contra del fascismo¹⁸, que tenía que ver también con la política de Frente Popular que iba ganando terreno entre los intelectuales avanzados, el TGP se encargó de denunciar la situación española¹⁹. Sin embargo, esta actividad no se dio más que durante la Guerra Civil, decayendo después. Es decir, cuando se formó el primer grupo de Estampa Popular, los artistas mexicanos ya no producían este tipo de obras y de actuaciones en relación directa con España. El trabajo del TGP llegó a los grabadores españoles a través de unas cuantas publicaciones y de algunas estampas muy posteriores a los años de la guerra.

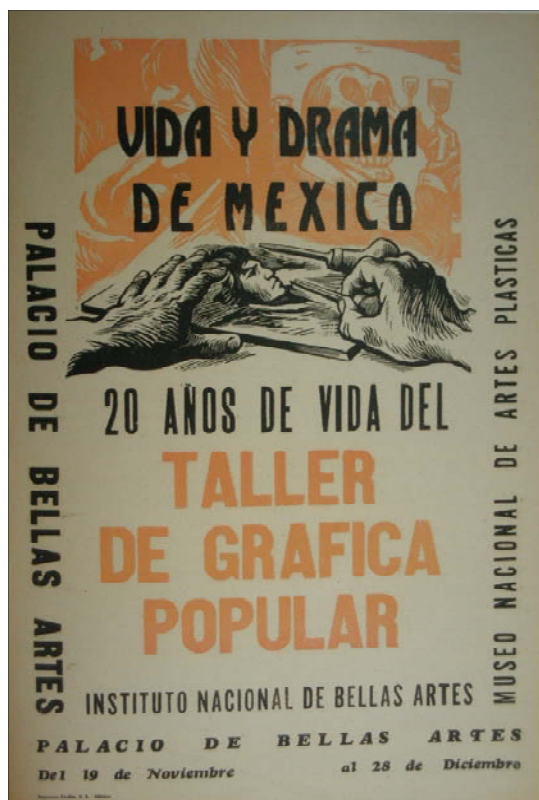
En los años cincuenta, la situación mexicana era otra: se habían abandonado los debates ideológicos y casi la totalidad de la reflexión política. Estos temas no interesaban a los tecnócratas que estaban en el poder y el conformismo se extendió a los universitarios, escritores y artistas, que carecían ya de órganos movilizados como la LEAR. Los temas políticos que interesaban ahora a la mayoría de los intelectuales de izquierdas eran los

¹⁷ ADES, Dawn, *Arte en Iberoamérica. 1820-1980*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pp.181-193

¹⁸ Ésta quedaba explícitamente recogida en su *Declaración de Principios* de 1945, no así en una anterior, de 1937. Cfr. TALLER DE GRÁFICA POPULAR, *Declaración de Principios*, México D.F., 1937 y 1945, recogidas, respectivamente, en *Ibidem*, 1990, p. 325; CORTÉS JUÁREZ, Erasto, *El grabado contemporáneo*, México, Ediciones Mexicanas, 1951, pp.19-20.

¹⁹ En este sentido fue muy significativa la publicación, en 1938, de *La España de Franco*. Contenía 15 litografías de Raúl Anguiano, Luis Arenal, Xavier Guerrero, Leopoldo Méndez, todos ellos del Taller de Gráfica Popular. No obstante este volumen no estaba pensado para alcanzar una gran difusión, sino más bien para tener un carácter representativo puesto que tan sólo se hicieron 19 ejemplares del mismo, todos ellos firmados. Con estos grabados se pretendía, por un lado, denunciar lo que ocurría en España y, por otro, mostrar un ejemplo a evitar en el propio país, la última estampa, de Leopoldo Méndez, lleva la leyenda "Aprende, América! El fascismo amenaza a los países americanos!". Los datos sobre este ejemplar se recogen en PRIGNITZ, Helga, *TGP. Ein Grafiker Kollektiv...*, *Op.cit.*, 1981, pp. 357-358.

relacionados con Estados Unidos²⁰ y no tanto con España. La situación del TGP también era diferente pues la organización comenzaba a declinar. En 1957 el Taller celebraba su 20 aniversario y reflexionaba sobre su trayectoria con una cierta perspectiva crítica. Sorprende, no obstante, que, aparte de la exposición que celebraron en el Palacio de Bellas Artes, *Vida y drama de México, 20 años del Taller de Gráfica Popular*, el TGP tan sólo publicara un pequeño cuaderno para conmemorar este aniversario²¹.



Cartel de la exposición *Vida y drama de México. 20 Años de vida del Taller de Gráfica Popular*, 1957

Con el tiempo, las diferencias entre los distintos miembros del taller se habían ido haciendo cada vez más grandes, la posibilidad de llegar a un punto de encuentro y entendimiento se presentaba cada vez más lejana. A pesar de que sus obras habían llegado a imprimirse en grandes cantidades, alcanzando una notable difusión, en la segunda mitad de la década de los cincuenta la actividad del taller comenzó a reducirse. La nueva prohibición de poner carteles en los exteriores de las casas del centro de la ciudad, disminuía las posibilidades de difundir sus estampas, además tampoco los miembros del TGP llevaron a cabo otras actividades de protesta. Les preocupaban mucho

²⁰ Cfr. LEMPÉRIÈRE, Annick, *Intellectuels, État et société...*, Op. cit., 1992, pp. 165-173.

²¹ Cfr. PRIGNITZ, Helga, *TGP. Ein Grafiker Kollektiv...*, Op. cit., 1981, p. 174.

más las cuestiones de divisiones dentro de las agrupaciones de artistas y dentro de los partidos políticos. Y también el debate entre las corrientes realista y abstracta, que entonces encontraba eco en México.

A esta problemática se sumaba la cuestión de si había que hacer un arte que tuviera como referente exclusivo lo mexicano, o si había de darse importancia al conocimiento de las tendencias europea y norteamericana. El TGP se decantaba, obviamente, por la primera opción, lo cual iba en perjuicio de la ya mermada calidad de sus estampas, que evitaban probar fórmulas nuevas y prácticamente se limitaban a repetir los esquemas de las obras de sus dos “grandes referentes”: Leopoldo Méndez, fundador del taller, y José Guadalupe Posada, el inspirador decimonónico del grupo. El enfrentamiento entre los miembros del colectivo se recrudeció y llevó a que Leopoldo Méndez, y otros artistas que le apoyaban, abandonaran el colectivo en 1960²². Con ello quedaba sellado el destino del TGP pues, aunque sus actividades continuaron, se fueron alejando cada vez más del espíritu inicial, hasta el punto de que, cuando lo estaba estudiando, la investigadora Helga Prignitz constató que se trataba más de un lugar donde se vendían artesanías sudamericanas que de un taller²³.

Sin embargo, a finales de los años cincuenta, coincidiendo con el periodo más intenso de celebración de exposiciones del TGP en Europa²⁴, sus obras y su forma de organizarse resultaron un interesante descubrimiento para algunos artistas españoles, ávidos de modelos de denuncia plástica. Tales creaciones se difundieron en España gracias al material que traían consigo a su vuelta quienes viajaban fuera. Así cruzaron el Atlántico algunos libros que recogían la experiencia, las ideas y las obras del taller mexicano.

Poco importaba (o quizá se ignoraba) que la agrupación mexicana se encontrara ya en declive. Seguramente este aspecto carecía de interés comparado con el hecho de que se trataba de un modelo exitoso, con una historia e ideales muy parecidos a los que poseían los artistas antifranquistas de los años sesenta. Esto tenía que ver con la idea del Frente Popular a la que

²² Cfr. *Ibidem*, 1981, pp. 175-189

²³ Cfr. *Ibidem*, 1981, p. 218.

²⁴ Cfr. *Ibidem*, 1981, p. 449-473.

la LEAR y el TGP se habían sumado, lo que, a su vez, podía relacionarse con la política de reconciliación nacional promovida por el PCE a mediados de los cincuenta. Todos estos ideales se encontraban en la gestación y génesis de Estampa Popular que, ya lo desarrollaremos más adelante, reclamaba la unión de todos los creadores en el arte y en contra del régimen, sin necesidad de adscripciones ideológicas concretas.

Ricardo Zamorano, uno de los miembros fundadores de Estampa Popular, aún recuerda el impacto que le produjeron dos libros sobre el TGP²⁵: *El grabado contemporáneo* de Erasto Cortés y el número de julio-agosto de 1957 de la revista *Artes de México*, dedicado a los 20 años del Taller de Gráfica Popular. En el primero se contaba brevemente la historia del grabado contemporáneo en México y en ella se otorgaba un papel muy importante a la labor del TGP; entre otras cosas, en sus páginas se reproducía su *Declaración de Principios* de 1945, modelo para la del núcleo madrileño²⁶. El segundo era una edición especial de una revista mexicana sobre arte; se trataba del resultado más interesante de la celebración de los 20 años del TGP. En ella se reproducían los contenidos tratados en una mesa redonda organizada por la crítica de arte Raquel Tibol con miembros del taller. A lo largo de su desarrollo se evidenciaban las diferencias existentes entre los artistas, así como su visión crítica de la actividad del TGP. Junto a la transcripción de la mesa redonda, se recogían reproducciones de varias estampas.

Ambas publicaciones habían sido traídas por Ricardo Muñoz Suay²⁷ a su vuelta de México adonde había ido con motivo de la filmación de la película

²⁵ Cfr. Declaraciones de Ricardo Zamorano, en entrevista con la autora, Madrid, 7 de enero de 2006.

²⁶ Como desarrollaremos más adelante, la fecha de redacción de esta *Declaración de Principios* presenta algunos problemas. El primer lugar donde la encontramos publicada es en la revista *Crónica 3*. Cfr. ESTAMPA POPULAR DE MADRID, "Declaración de Principios", Madrid, abril de 1967, en *Crónica 3*, nº 3, Madrid, junio de 1990, p. 31.

²⁷ Ricardo Muñoz Suay fue un destacado cineasta y militante del PCE que participó activamente en la reorganización de los intelectuales antifranquistas. Ricardo Zamorano contactó con él porque un amigo y compañero de tertulia en Valencia (la tertulia de Pedro Cava), Vicente Muñoz Suay, le dio los datos de su hermano Ricardo cuando Zamorano recibió la pensión de la Diputación de Valencia que le permitía irse a Madrid. Cfr. Declaraciones de Ricardo Zamorano en entrevista con la autora, Madrid, 22 de enero de 2007; RIAMBAU, Esteve, *Ricardo Muñoz Suay...., Op.cit.*, 2007, p.162

*Sonatas*²⁸. Allí el cineasta conoció, entre otros, a intelectuales como Buñuel o Josep Renau, y también a Juan de la Cabada²⁹. Este último fue, junto con José Revueltas, uno de los “guionistas locales” que revisaron el texto de *Sonatas*. Revueltas había colaborado con la prensa antifascista en 1935, era miembro de la LEAR y había acudido a España con la delegación mexicana con motivo del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura de 1937. Se ponían así en relación antifascistas de distintas procedencias y generaciones: españoles (residentes en España y exiliados) y mexicanos, activos antes, durante y después de la Guerra Civil. También se evidencia aquí la importancia de los vínculos entre artistas de distintas disciplinas, el ambiente de colaboración y apoyo mutuo que existía en la oposición clandestina al régimen y la dificultad para separar lo político, de lo social y de lo artístico en estos contextos.

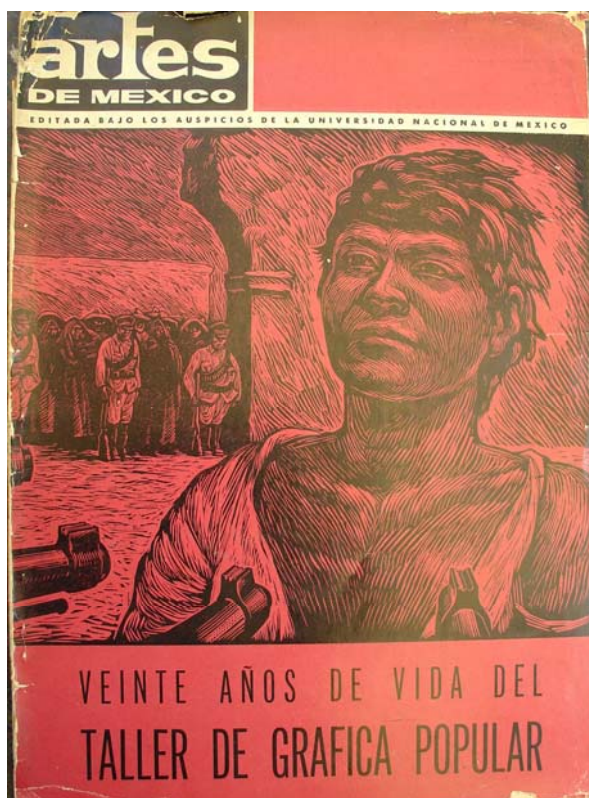
No obstante, la relación con lo mexicano poco tenía que ver con la organización efectiva del trabajo o con la estética de las obras de los grabadores españoles. Por un lado, Estampa Popular no reprodujo el sistema de trabajo colectivo del Taller, basado en el debate y en la discusión en grupo acerca de las obras que se proponían. Un modelo con ciertos puntos en común tan sólo se desarrolló en Sevilla y Valencia, dando lugar a obras muy diferentes entre sí que eran, a su vez, distintas de las mexicanas. En el caso de los demás grupos, y sobre todo del madrileño, que paradójicamente era el

²⁸ Zamorano tenía, además, vínculos con el mundo cinematográfico que venían también de su vida en Valencia, el padre de Zamorano y el de Berlanga habían sido amigos y del mismo partido. Ambos artistas formaban parte de un grupo de jóvenes interesados por el cine en el que también estaban los falangistas Vicente Llosá, Luis Colina y Fernando Vizcaíno Casas. Cuando Berlanga y Zamorano se trasladaron a Madrid montaron juntos un estudio en la calle Gaztambide (Berlanga iba a estudiar arquitectura). En 1947 Berlanga se matriculó en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y conoció allí a Bardem, Muñoz Suay se les unió un par de años más tarde. En 1952 los tres se incorporaron a la productora Uninci, justo antes de la producción de *Bienvenido Mr. Marshall*. Cfr. *Ibidem*, 2007, pp. 159-161; Entrevista a Antonio Bardem publicada por el Instituto Cervantes con motivo del centenario de Buñuel en 2000,

<http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/bunuel/entrevistas/bardem.htm> [Consulta: 15/7/2006].

²⁹ “Ricardo regresó muy impactado de su estancia en México, a principios de 1959 (...) allí conoció o reemprendió el contacto con el cartelista valenciano Josep Renau, con los cineastas Luis Buñuel y Carlos Velo (...) con el historiador cinematográfico Emilio García Riera, el fotógrafo Miguel Bravo, los poetas Pedro Garfías, Juan Rejano y León Felipe –a quien también había conocido en la Guerra Civil española-, Francisco Pina, Blas López Fandos y Vicente Rojo o con los intelectuales y artistas mexicanos Juan de la Cabada, Carlos Fuentes, David A. Siqueiros y Pepe Revueltas”. RIAMBAU, Esteve, *Ricardo Muñoz Suay...*, Op. cit, 2007, p. 293.

que reivindicaba con más fuerza el vínculo con el TGP, predominaba el trabajo individual de los artistas y no había debate en torno a las obras. Los grabadores españoles no disponían de infraestructura suficiente para crear una editorial como hizo el TGP, puesto que no contaban con la libertad de movimientos (ni con el apoyo oficial) de los que disfrutaban los artistas del TGP.



Portadas de *Artes de México* y *El grabado contemporáneo*, las dos publicaciones traídas de México por Ricardo Muñoz Suay en 1959

Por otra parte, la asociación que se ha establecido entre el taller mexicano y los grabadores españoles, ha favorecido la difusión de simplificaciones tópicas. Esto afecta, por ejemplo, a la asociación de su trabajo con una técnica concreta, la del grabado sobre linóleo. El linóleo era la técnica preferente para realizar las obras colectivas del taller, pero no la única que se desarrollaba en su seno³⁰. De hecho, en la edición de *Artes de México* que conocieron los artistas españoles, se reproducían obras realizadas con otras técnicas, aunque la gran mayoría estaban hechas en planchas grabadas en relieve. Por otra parte, Estampa Popular no expuso siempre ni únicamente

³⁰ Es más, no fue hasta la realización del proyecto colectivo de ilustrar el álbum de la *Revolución*, entre 1944-1947, cuando se decidió grabar las obras colectivas sobre planchas de linóleo, dejando la litografía para las obras de los artistas individuales. Cfr. PRIGNITZ, Helga, *TGP. Ein Grafiker Kollektiv...*, Op. cit., 1981, p. 231.

grabados sobre linóleo, aunque se trate de la técnica en que se realizó un alto porcentaje de su trabajo. Pintura, escultura, fotografía y grabados de todo tipo compartieron las salas en que expusieron.

Esto permite la construcción del tópico, pero dificulta la comprensión de una realidad más rica, que tiene que ver con la reflexión acerca de la difusión del arte y de su cometido en la sociedad. Lo fundamental, para ambos grupos, era la elección de la obra de reproducción, que permitía llevar el arte (la obra original) y su mensaje (crítico) a un número mayor de personas. Para llevar esto a cabo hubo que adaptarse, en cada ocasión, a las circunstancias particulares. No consideramos que las similitudes estéticas sean una parte destacada de esta relación, aunque éstas se puedan señalar en algunos casos concretos. De hecho, es difícil determinar si el parecido tiene que ver realmente con el trabajo del TGP y no con el de grupos de grabado influidos por el Taller³¹, con la huella del expresionismo alemán (que, además, había sido fundamental en el desarrollo del grabado en México) o incluso con la influencia de la técnica del grabado en relieve en los resultados formales finales. La elección de temas comunes, relacionados con la lucha de clases, con la representación de los obreros y los campesinos oprimidos o en revuelta, no es más que el fruto de un sustrato común más profundo, de tipo ideológico, que tenía mucho que ver con el Partido Comunista³².

En nuestra opinión, el principal valor de reclamar el TGP como antecedente de Estampa Popular era el carácter determinante que tenía referirse a él para caracterizar, inmediata e implícitamente, la orientación ideológica e intencional del grupo español. En casos de cita directa, como ocurre con el cartel de la exposición de Estampa Popular en el *Homenaje*

³¹ No sabemos si los grabadores de Estampa Popular pudieron ver muchos más ejemplos del trabajo del TGP además de lo incluido en las dos publicaciones mencionadas. Es, pues, muy posible que tampoco dispusieran de un gran abanico de ejemplos de la estampa mexicana que estudiar. Sin embargo, no podemos olvidar que la política española, volcada desde hacía tiempo en intensificar las relaciones con los países hispanoamericanos, favoreció que se expusiera el trabajo de artistas influidos por el TGP ya que éste tuvo un fuerte impacto en los países de Sudamérica. Es decir, que si bien consideramos que la llegada de influjos directos del taller pudo ser difícil, no lo habría sido tanto en el caso de tratarse de la recepción de obras que hubieran sido el resultado de esa influencia.

³² De hecho, conviene hacer notar el hecho de que una publicación clandestina del PCE como *Nuestra Bandera*, era la que se había apresurado a hacer notar, a través de la crítica que antes comentamos, el vínculo del movimiento español con el mexicano.

Universitario a Miguel Hernández en la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia en 1967, que representaba la Catrina de José Guadalupe Posada, creemos que se trata más bien de buscar el modo de transmitir visualmente una idea que, hasta entonces, sólo había quedado recogida por escrito³³. De esta manera se daba a entender que el trabajo de Estampa Popular estaba animado por un mismo ánimo de popularidad, de crítica y de sátira que el asociado tradicionalmente al maestro mexicano. Partiendo de ahí, y teniendo en cuenta que Posada era reivindicado como el padre del TGP, se podía también llegar al taller mexicano y a la asociación con su orientación ideológica comunista y antifascista.

Como se podía deducir del comentario en *Nuestras Ideas* que recogíamos páginas atrás, se consideraba que el grabado progresista español había perecido con la Guerra Civil, y que su herencia se encontraba en México. Inspirarse en modelos mexicanos suponía recuperar lo perdido y, con ello, entroncar también con los conocimientos de los intelectuales españoles exiliados junto con las ideas de la II República. Además, significaba enlazar con una tradición revolucionaria que había llegado a buen puerto, guiada por unas ideas políticas y sociales. En definitiva, al mencionar al TGP se estaban proporcionando una serie de claves interpretativas que orientaban la interpretación de las estampas en un sentido crítico, subversivo, en relación con el régimen.

2.1.2. La cooperativa de Gravura portuguesa

“El renacimiento del grabado español es uno de los fenómenos más significativos de nuestra vida artística. Cuando la cooperativa portuguesa “Gravura” celebró, en 1959, la extraordinaria exhibición que organizamos en una sala madrileña, el hecho era verdaderamente insólito en un ambiente tan poco dado a las exposiciones. (...) Pero las cosas están cambiando radicalmente. Poco después de celebrarse la exposición de “Gravura” el artista griego Dimitri Papagueorgui y el español Manuel Alcorlo

³³ Los artistas del Equipo Realidad, autores del cartel, desarrollaron su trabajo teniendo muy en cuenta las teorías en torno al lenguaje y la comunicación del momento. Aplicando estas ideas pretendieron crear una forma de reflexionar sobre las imágenes y de comunicar a través de ellas que se beneficiara de los resultados de las investigaciones en el lenguaje, aprovechando para ello las convenciones y la cultura visual del espectador.

inauguraron en Madrid un taller de estampaciones (...) [En la exposición del grupo de artistas reunido en torno a este taller] figuraban obras de quienes en seguida constituirían el núcleo del grupo “Estampa Popular”, cuyo nombre indica suficientemente sus fines e incluso su temática”³⁴

Así caracterizaba al primer grupo de grabadores de Estampa Popular el poeta y crítico de arte Ángel Crespo, que estuvo vinculado a su desarrollo desde sus mismos inicios. Les ayudó en su primera exposición y colaboró en varias muestras de los grabadores con textos y lecturas. Además, como explicaremos más adelante, eligió las obras de algunos de estos artistas para ilustrar la revista *Poesía de España*. El profundo conocimiento que Crespo tenía del panorama artístico y literario luso e hispano le convirtió en una figura importante a la hora de establecer vínculos entre ambos mundos³⁵. De ahí que fuera uno de los que destacaron y fomentaron, con más interés, la relación entre las iniciativas de grabado de España y sus contemporáneas portuguesas³⁶.

Ciertamente la relación entre Estampa Popular y la cooperativa Gravura no fue tan reivindicada como la mexicana. De hecho, rara vez se la menciona en los estudios publicados hasta el momento. Es obvio que no se trataba de un referente tan potente como el TGP ya que su trayectoria, al nacer Estampa Popular, era mucho más corta, era menos conocido y su orientación ideológica era más difusa. A las habituales dificultades que toda agrupación joven tiene para darse a conocer, se sumaba el habitual desconocimiento que se tiene en nuestro país acerca de lo que sucede en Portugal (algo que, por cierto, no sucede en el sentido contrario). Al haberse tratado de una relación puntual entre ambos grupos de artistas, era difícil que las nuevas agrupaciones o los

³⁴ CRESPO, Ángel, “La estampa española contemporánea”, en *Vértice*, nº XXII, Lisboa, 1962, pp. 170-171.

³⁵ Esta intención de establecimiento de puentes era destacada, ya a principios de los cincuenta, por articulistas portugueses. Cfr. S/F, “Mensagem de “Bandarra”, en *Bandarra. Revista Literária*, nº 5, Oporto, mayo de 1953, p. 3.

³⁶ Ángel Crespo fue director de la revista *Deucalión*, así como de la colección de libros de la misma *El pájaro de paja*. Su interés por ligar lo español y lo portugués tenía que ver, sobre todo, con lo literario, para ello abrió sus publicaciones a los poetas portugueses y favoreció los intercambios artísticos entre ambos países. Junto con Antonio Leyva (muy relacionado también con Estampa Popular como se comprobará) y José Antonio Suárez Puga, directores de la editorial Trilce y su correspondiente revista, colaboraba en publicaciones portuguesas como, por ejemplo, la revista *Bandarra*.

grabadores que se integraron en algún núcleo de forma tardía, pudieran ligar ambas experiencias.

Sin embargo, todos aquellos creadores que guardaban algún tipo de relación con el mundo portugués, conocían la cooperativa y destacaban su relación con la iniciativa de los grabadores españoles. Es el caso, por ejemplo, de Ángel Crespo, Ricardo Zamorano, Dimitri Papagueorgui, Manuel Calvo o Francisco Álvarez. Es, justamente, por la importancia que todos ellos concedían a Gravura en relación con el grupo del que formaron parte y por las similitudes entre ambos, que nunca han sido estudiadas, que hemos incluido aquí este análisis.

La cooperativa de Gravura nació en Lisboa en 1956 por iniciativa principalmente de los artistas Julio Pomar, José Júlio y Rogério Ribeiro. Era la primera organización de este tipo (una cooperativa de artistas) que se creaba en Portugal que, como España, por aquel entonces se encontraba bajo una dictadura, la de Antonio da Oliveira Salazar. Éste llegó al Gobierno en abril de 1928, como ministro de Finanzas, cuando Vicente de Freitas (que estuvo en el poder entre abril de 1928 y julio de 1929) presidía el Ejecutivo. Poco a poco, Salazar fue ampliando su poder con el consentimiento y el apoyo del general Carmona, jefe del Estado desde noviembre de 1926. Así, el que había llegado a ser denominado “ditador das Finanzas” llegó a ocupar la Presidencia do Conselho de Ministros en julio de 1932, cargo en el que permanecería hasta 1968 cuando tuvo que retirarse de forma obligada, por enfermedad. Desde esta posición comenzó a dar forma al Estado Novo, basado en principios antiliberales, anticomunistas y antidemocráticos, con un fuerte carácter represivo y controlador.

En el caso portugués, la dictadura se sintió reafirmada por la victoria franquista. A pesar de eso, los contactos entre ambos países fueron relativamente escasos, más aún en lo que respecta a los intercambios estéticos e ideológicos entre los artistas. Éstos dependían fundamentalmente de las iniciativas personales, y no tanto de acciones promovidas por el Gobierno aunque, en teoría, estas últimas no hubieran sido demasiado difíciles, dados los paralelismos existentes entre los regímenes que

gobernaban ambos países³⁷. Quizá esta desconexión, junto con el desarrollo particular de cada país, fue la causa de que las mismas ideas se discutieron a ambos lados de la frontera, si bien en distintos momentos. Así, a finales de los cuarenta, Portugal ya se había incorporado a los debates internacionales sobre la vanguardia, que enfrentaban figuración y abstracción, en cambio, estas preocupaciones tardarían todavía unos años en llegar a España³⁸.

También el compromiso artístico apareció antes en Portugal, que llevaba más tiempo sometido a una dictadura. En 1946 los artistas crearon un órgano de reunión expositiva de carácter antifascista: las Exposições Gerais de Artes Plásticas. Los artistas que participaban en ellas eran en su mayoría neorrealistas, seguidores de la línea estética marcada por el Partido Comunista Portugués (PCP) y formaban parte del Movimento de União Democrática (MUD)³⁹ en el que cada vez tenían más peso las ideas del PCP. Este tipo de manifestaciones habían ido fortaleciéndose a pesar de la represión del gobierno y del encarcelamiento de algunos artistas como Júlio Pomar, que formaba parte del comité central del MUD y que sería uno de los miembros fundadores de Gravura⁴⁰.

Durante mucho, tiempo la citada cooperativa fue el único medio de que dispusieron los grabadores del país para poder realizar sus obras en las condiciones apropiadas. Ésta les proporcionaba un local con todo el material

³⁷ Lógicamente, también había muchas diferencias. Así, por ejemplo, en el caso portugués se daba una estructura de semilibertad formal que permitía la existencia legal de una oposición política. Y es que las elecciones, a pesar de la fraudulencia con la que pudieran desarrollarse, daban regularmente la oportunidad para que la oposición política se expresara, con todas las restricciones que se le pudieran aplicar. Cfr. PAYNE, Stanley G., "La oposición a las dictaduras en Europa Occidental, una perspectiva comparativa", en TUSELL, Javier; ALTED, Alicia; MATEOS, Abdón (coord.), *La oposición al régimen de Franco. Estado de la cuestión y metodología de la investigación*, Madrid, UNED, 1988, pp. 56-57.

³⁸ No queremos decir con ello que no hubiera entonces alguna iniciativa en relación con la abstracción, como era el grupo Pórtico, sino que las discusiones en torno a esta opción plástica y su consideración en relación con otras opciones como a la figuración y el realismo, aún no eran un tema candente para las artes en España.

³⁹ El MUD era la primera organización nueva y legal de las fuerzas opuestas a la dictadura de Salazar. Nació tras el final de la II Guerra Mundial, para sustituir al Movimento de Unidade Nacional Anti-Fascista (MUNAF) que había sido una fuerza de la oposición clandestina. El MUD, en cambio se orientó fundamentalmente a tratar de conseguir derrocar al dictador en las elecciones (algo que no consiguió). Cfr. PAYNE, Stanley G., "La oposición a las dictaduras en Europa Occidental...", *Op.cit.*, 1988, pp. 56-57.

⁴⁰ Cfr. CORCHERO, María Jesús, "Relaciones de intercambio artístico entre España y Portugal. 1940-1950", en *Norba-Arte*, nº XIV-XV, Cáceres, 1996, pp.247-267.

necesario para el grabado y la estampación, que se pagaba con las cuotas de los asociados. Además, gracias a la cooperativa, los artistas podían asimismo organizar y participar en exposiciones. Formaron parte de Gravura artistas de muy diversa tendencia ideológica y estética. No obstante, y esto también sucedería en Estampa Popular, sus fundadores estaban vinculados al PCP, lo cual orientaba algunas de las afirmaciones fundacionales en un sentido relativamente beligerante. Éstas eran explicitadas por uno de ellos, Rogério Ribeiro, en una publicación que conmemoraba el 20 aniversario de la cooperativa:

“A gravura coadunava-se com a linguagem de intervenção que se desjava, tinha a carga democrática que a repetição e o preço lhe asseguravam. A escrita sumária garantiam-lhe a leitura e tornavam-na de uma utilidade prática imediata.

Constitui na medida em que os anos já o permitem verificar uma coesão de propósitos e uma unidade de objectivos e elas expressam. Desejava-se que prestassem serviço, encontrassem as paredes das casas, reflectissem pelas mais diversas formas a solidariedade com o povo ea resistência à opressão.

A unidade não é permanecer igual a si próprio.

O autêntico é difícil. Só o rebanho é dócil e se deixa conduzir”⁴¹

Como se explicaba en esta misma publicación, la cooperativa era la única fórmula posible para que los artistas se asociaran y adquiriesen los medios necesarios para trabajar la estampa. Así pues, en el caso portugués confluyeron, por un lado, una necesidad de expresarse y de comunicarse con el pueblo a través del grabado, tal y como había dejado escrito Ribeiro y, por otro, la intención de organizar una estructura que permitiera un trabajo de la estampación con libertad de movimientos para los artistas. Precisamente fue esta estructura organizativa, junto con los contactos personales, la que permitió la celebración de exposiciones y hasta el intercambio de las mismas.

Estos objetivos coincidían con los del TGP, sin embargo, también había notables diferencias. La más evidente era que no se daba, en ningún caso, el trabajo colectivo que llevaban a cabo los mexicanos. Por otra parte, la idea de popularizar el arte podía entenderse en el sentido revolucionario que defendían los artistas más comprometidos, pero también beneficiaba a quienes se habían

⁴¹ RIBEIRO, Rogério, “Longho o caminho desde a primeira gravura...” en la Edición especial del documento notarial con que se creó la Cooperativa de Gravura Portuguesa, Marzo, 1976. s/p.

integrado en la cooperativa para poder vender su trabajo. Y es que, los motivos por los que se formaba parte de un grupo como Gravura eran diversos. Si bien había algunos miembros con un claro compromiso político y social (como los fundadores a quienes antes nos referimos), el motor común de sus miembros era la necesidad de dar respuesta a la falta de medios de que disponían los grabadores en esa época.



Grabadores portugueses contemporáneos, catálogo de la exposición en la galería Abril, enero-febrero 1959

Ello explica la gran diversidad de los temas que se podían contemplar en sus estampas, que iban de una estética muy similar al realismo de algunas obras de los grabadores del grupo español, hasta la estampa puramente decorativa. La orientación profesional de Gravura era también el motivo de la actividad continuada e ininterrumpida de la cooperativa, en funcionamiento hasta la actualidad. En este sentido, su trayectoria fue diferente de la de Estampa Popular, cuyo aglutinante estaba en un antifranquismo que dejó de tener sentido unos años después de terminado el periodo dictatorial.

A pesar de la poca relevancia que tenía la ideología en comparación con los objetivos comerciales de la cooperativa, sabemos que la exposición de Gravura en Madrid se pudo celebrar gracias a las relaciones existentes entre la oposición a las dictaduras de ambos países. Unas relaciones que fueron posibilitadas por las ideas políticas de algunos de los artistas portugueses, que permitieron el establecimiento del contacto con los antifranquistas. Tal y como

adelantamos, fue el escritor español Ángel Crespo quien sirvió de enlace. Él era el director de la galería Abril⁴², donde los artistas portugueses mostraron su obra en 1959.

En este mismo espacio, unos meses más tarde, se vieron las obras de la recién creada Estampa Popular. Si tenemos en cuenta los comentarios que la exposición de Gravura mereció en la revista portuguesa *Vertice*⁴³, la muestra impactó fuertemente a los grabadores españoles que la visitaron. Así lo expresó J. Hyllas:

“exposição de gravura portuguesa em Madrid

Desde 24 de Janeiro até meados de Fevereiro esteve aberta em Madrid, na galeria “Abril”, uma exposição organizada por “Gravura”, que apresentou pela primeira vez em Espanha um grupo de gravadores portugueses contemporâneos.

Graças a ela puderam conhecer-se aspectos da obra de Cipriano Dourado, Cid, Ferreira da Silva, Navarro Hogan, Alice Jorge, José Júlio, Rogério Ribeiro, Pomar, Stael, Cuadros, etc... num total de 25 nomes, com 63 litografias, águas tintas, pontas secas, águas fortes, linóleos, madeira e serigrafia.

Muito bem distribuídos na sala da galeria “Abril”, num lugar muito central de Madrid, com uma iluminação adequada à natureza da gravura, interessaram muito e provocaram uma boa afluência de público.

Para muitas pessoas que visitaram a exposição foi surpreendente tomar a contacto com o desenvolvimento que esta arte alcançou em Portugal, tendo a crítica reconhecido a influência decisiva que a Cooperativa teve para este êxito, sem a qual não teria sido possível uma obra deste valor.

Pela sala da galeria “Abril” passou a maioria dos artistas madrilenos que praticam a gravura e alguns deles manifestava a opinião de que para dar impulso à gravura em Espanha seria imprescindível que se agrupassem de igual modo, para resolver todos os problemas que actualmente dificultam a prática desta arte, hoje em plena decadência.”⁴⁴

⁴² Cfr. CRESPO, Ángel, *Mis caminos convergentes (autobiografía)*, Edición en línea, disponible en <http://es.geocities.com/aromera20012001/crespo.doc>, [Consulta: 29/10/2007].

⁴³ La revista portuguesa *Vértice* no tenía nada que ver con la española del mismo nombre. Si en España se trataba de una revista vinculada a la oficialidad del régimen, en Portugal era el canal por el que se expresaban las ideas más avanzadas del momento en materia cultural. En ella se abogaba por un arte social y realista, al servicio del pueblo, lo cual coincidiría con presupuestos que luego tendría el grupo de Estampa Popular en España. Resulta notable cómo, en sus páginas, se hacía referencia en muchas ocasiones a lo que acontecía en el país vecino, cosa que no encontraba su equivalente en España. En la redacción de esta revista participaba, entre otros, Ángel Crespo.

⁴⁴ HYLAS, J., “Exposição de gravura portuguesa em Madrid”, en GOMES, Raúl (dir.), *Vértice*, Vol. XIX, nº 184-185, Coimbra, enero-febrero de 1959, p. 46.

Como vemos, hasta se comentaba que los artistas españoles habían manifestado su deseo de organizarse de una forma semejante para trabajar. En estos años ya estaba en gestación el primer núcleo de Estampa Popular aunque no era el único grupo de grabadores a punto de nacer. De hecho, seguramente, Hyllas se estaba refiriendo al grupo de grabadores que se estaba configurando en torno al taller de Dimitri Papagueorgiu ("los Parias") en el que nos detendremos más adelante. El eco en la prensa española de esta exposición quedó recogido en *Acento Cultural*:

"GRABADOS PORTUGUESES CONTEMPORANEOS

SALA ABRIL.-Angel Crespo trae ahora a "Gravura", asociación de grabadores portugueses, con una interesante muestra de artistas contemporáneos. Veinticinco nombres hacen de esta exposición, que resulta tan valiosa por lo que ellos muestran, como por desconocidos son en nuestro país. Vamos a destacar ahora a Querubín Lapa, Antonio Cuadra, Julio Resende, Jorge Viena, Bartolomé Cid, Domado y Rolando, S.A. Nogueira."⁴⁵

Poco tiempo después, esta vez en Lisboa se celebraba una muestra de grabado español, organizada precisamente por la cooperativa de Gravura y, de nuevo, por Ángel Crespo. En ella participaban los grabadores de "los Parias", algunos de los cuales, más tarde, formarían parte de Estampa Popular. Es más que probable que casi todos los miembros que fundaron poco después Estampa Popular visitaran la exhibición de grabados portugueses de la galería Abril. Su mera existencia en un país que presentaba un panorama tan parecido al español junto con la orientación política y crítica de muchos de sus miembros, debieron desencadenar que fuera interpretado como un ejemplo operativo bajo condiciones similares. Era una prueba de la viabilidad en un contexto más cercano al español que el del México de los años treinta que suponía el TGP.

Este modelo portugués suponía identificarse no tanto con una ideas (como era el caso cuando analizábamos el papel del TGP como referente), como con una posibilidad de funcionamiento en un medio dictatorial. Gravura era una organización que había conseguido, tal y como se pretendía dentro de

⁴⁵ S/F, "Grabados portugueses contemporáneos", en *Acento Cultural*, suplemento *Acento Amarillo*, nº 4, Madrid, Febrero 1959, p. 11.

las estrategias de oposición al régimen en la década de los sesenta española, aprovechar las estructuras dadas por la dictadura para lograr dar cauce a unas iniciativas que iban más allá de lo previsto por el poder. Se trataba también de una prueba fehaciente de que era posible reunir estéticas, ideas y personalidades muy diversas para lograr un objetivo común y factible.



Gravadores espanhóis contemporâneos, catálogo de la exposición en la galería de Gravura, 1959

Aunque no lo pudieron llevar a cabo en muchas ocasiones (por lo que sabemos, sólo en el caso del Grupo Sevilla), los artistas de Estampa Popular plantearon, repetidamente, la idea de formar una cooperativa de trabajo⁴⁶. En un principio, los medios técnicos compartidos los proporcionó el taller de estampación de Papagueorguiu, que había estado también en la base de “los Parias” y, más tarde, de Boj. El abandono del grupo por parte de este grabador, que continuó con el desarrollo de un taller privado de estampación, les privó de esta posibilidad. La idea de esta forma de organización del trabajo permaneció, no obstante, dentro de los ideales siempre mencionados, pero nunca alcanzados, del grupo⁴⁷.

⁴⁶ CASTRO ARINES, José de, “¿Qué es Estampa Popular?”, en *Informaciones*, 4 de septiembre de 1969, p.5. Agradecemos a Francisco Álvarez que nos proporcionara este material.

⁴⁷ La cooperativa Gravura sirvió de inspiración directa para la creación, en 1979, del Taller “Gravura” de Málaga. Su fundador fue José Faria, un grabador portugués que se instaló en Málaga en 1971. Tras formar parte del colectivo Palmo (un grupo de nueve pintores creado en 1978 para reivindicar la libertad en sus creaciones y no someterse al sistema de galerías), Faria decidió crear un taller de grabado cuyo nombre evocaba al de la cooperativa lisboeta de la que era socio y maestro. Con este taller ha sucedido lo mismo que con el portugués ya que sigue en activo en la actualidad. Cfr. PALOMO DÍAZ, Francisco José, *La estampa de Málaga en el siglo XX*, Vol. I, Málaga, Diputación de Málaga, 2005, pp.195-197.

2.2. Referentes cercanos

2.2.1. Tradiciones plásticas españolas

“Excepto en Zabaleta (y ahora con más conciencia en José García Ortega), el campesino, desde un punto de vista realista, nunca fue tema de la pintura más reciente española. Últimamente, gracias a [Estampa Popular] (...), el campesino (y el obrero) han entrado a formar parte de las exposiciones. (...) En España el grabado consigue su más alta valoración en Goya (...) Después de Goya y como testimonios políticos de las luchas del XIX, el grabado adquiere popularidad en España, sin nunca llegar a la genialidad de nuestro gran pintor. (...) Ha de ser nuestra contienda bélica (...) la que exigirá un tímido renacimiento, como testimonio de los nuevos “horrores de la guerra”. Picasso, en 1937, graba la serie de planchas con el título de “Sueño y mentira de Franco”, en la que, con técnica y concepción modernas, plasma una terrible aleluya antifranquista, donde los elementos surrealistas forman el espinazo de la obra. Dentro de España, Renau, Puyol, Rodríguez Luna, Miguel Prieto, sobre todos, abordan el grabado como medio de expresión política. La victoria franquista corta desde el mismo crecimiento esa continuidad realista, y, de nuevo, el grabado popular enmudece entre nosotros. Como hecho aislado, José García Ortega –al que obligadamente debemos volver a citar- reanuda nuestra tradición y logra alcanzar en ella un alto aprecio.”⁴⁸

Para Estampa Popular no se trataba sólo de emular unas agrupaciones que habían funcionado en otros países, sino de adaptarlas a un contexto diferente, para lograrlo era necesario tener en cuenta las tradiciones que lo configuraban. Una vez más, no se trataba de una mera relación de similitud en lo visual, sino de una declaración de intenciones, ya que esto suponía, generalmente, una interpretación de las figuras de la tradición que debía mucho a la España de la II República y la Guerra Civil.

En efecto, los cartelistas y propagandistas de la guerra eran considerados precedentes directos del trabajo de Estampa Popular. Aunque sus obras no tenían mucho que ver con los fotomontajes de Renau, su capacidad y la de otros artistas comprometidos con la defensa de la República para crear obras comunicativas, populares y de calidad, no podía ser más que un horizonte al que aspirar para los antifranquistas de los sesenta. Esto venía reforzado por la existencia de vínculos familiares y culturales con algunos de

⁴⁸ VIDAL, Pablo, “Cuatro notas sobre pintura”..., *Op.cit.*, octubre de 1960, pp. 101-102.

los colaboradores de Estampa Popular: Adán Ferrer, de Estampa Popular de Madrid, era hijo de Horacio Ferrer y uno de los miembros del Equipo Realidad que colaboró con Estampa Popular de Valencia, Jorge Ballester, era sobrino de Renau. Es decir, para estos grabadores, el arte comprometido de la Guerra Civil era una realidad cercana y admirada, aunque no apareciera directamente citada en sus obras.

Alrededor de los años sesenta los movimientos nacionalistas empezaron a emerger como una fuerza importante en la oposición⁴⁹. Retomaban preocupaciones en torno a identidades regionales o nacionales, existentes o potenciales, anteriores a la guerra. Las mismas características de los grupos, que surgieron en relación con distintas provincias o ciudades así como la conjunción que se daba en Estampa Popular de lo renovador y de la relectura de la tradición la convertían en una plataforma idónea para acoger todas estas preocupaciones. Este interés no sólo afectaba a los artistas, sino también a los críticos vinculados a las agrupaciones, como era el caso de José Corredor-Matheos, por ejemplo⁵⁰. Frente a la tan publicitada “España, una, grande y libre” de Franco, Estampa Popular defendía la pluralidad, algo que se reflejaba también a través de su forma de organización en grupos diferenciados geográficamente y de sus exposiciones, definidas por Antonio Giménez Pericás en un catálogo como “muestra preparativa de síntesis entre puntos de vista o bases de tiro apuntando a la misma diana”⁵¹.

Las “figuras míticas” locales, potenciadas, recuperadas o creadas por los movimientos nacionalistas en relación con estos diferentes puntos de vista, también encontraron eco en la obra de los grabadores. El potencial inspirador de estas figuras para los artistas de Estampa Popular, contaba además con el

⁴⁹ Hay que hacer notar aquí la compleja situación de los nacionalismos en España durante la dictadura. Unos movimientos de corte conservador en origen, se convirtieron, en virtud de la represión a que la dictadura sometió toda manifestación que amenazara a la unidad, en abanderados del antifranquismo.

⁵⁰ Corredor-Matheos estudió y escribió también sobre temas que se escapaban de los cánones tradicionales de la historia del arte y que estaban directamente relacionados con lo popular y lo cotidiano como la artesanía (*Artesanía de España*, 1999), cerámica (*Cerámica popular española*, 1970; *Cerámica Popular Catalana*, 1978) o el juguete (*La juguina a Catalunya*, 1982).

⁵¹ GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, “Vivimos en un tiempo en el cual las tradiciones han casado sus límites...”, en *Arte Norte y Sur* (catálogo de la exposición), Córdoba, Galería Céspedes, 1962.

aliciente de que muchos de ellos se habían interesado por lo popular y por las artes gráficas cuando buscaban una forma de incorporar su compromiso social a su trabajo artístico. Veían en todo ello un modo de volver a lo popular y autóctono, así como de difundirlo ampliamente para mejorar la situación de su entorno.

Así, por ejemplo, Castelao, Maside, Souto, Colmeiro o Seoane, fueron modelos claros y directos para en el trabajo de Estampa Popular Galega⁵², aunque no tanto en lo estético cuanto en lo temático, lo técnico o lo moral. También se hacía hincapié en las experiencias gallegas que se consideraban precedentes equiparables a Estampa Popular por su intención de llegar a los estratos populares a través del grabado. En este sentido se hablaba de iniciativas como la barraca *Resol*, que habían tenido lugar durante la República⁵³.

Contaban además con el apoyo organizativo y moral de Luis Seoane, que les servía de enlace con la etapa anterior a la guerra por haber estado en contacto con todo el ambiente reivindicativo del momento. Este artista fue el encargado de presentar varios catálogos de las exposiciones de Estampa Popular Galega en Montevideo⁵⁴ y era considerado el “orientador” ideológico del grupo⁵⁵. En esta agrupación, como explicaremos más adelante, trabajó también Reimundo Patiño, cuya obra suponía, en cierto sentido, la continuación y modernización de la búsqueda del espíritu gallego iniciada por los artistas de principios de siglo.

De la misma manera, se consideraba que una parte del espíritu de los grupos en Cataluña provenía de artistas como Xavier Nogués, Josep Obiols o

⁵² Estos artistas representaban el enlace con las inquietudes acerca de la construcción de una identidad cultural nacional gallega del primer tercio del siglo XX. Para renovar la imagen tópica de lo gallego que se venía dando hasta entonces, buscaron sus raíces a través de un estudio de lo popular y difundieron una nueva imagen de lo gallego, sobre todo a través de la estampa. El papel activo y comprometido de estos artistas durante la guerra les llevó luego al exilio, desde donde ejercieron una notabilísima influencia como inspiradores de los movimientos artísticos gallegos tanto dentro como fuera de la península.

⁵³ Esto se tratará con mayor detenimiento cuando hablemos del grupo gallego.

⁵⁴ Se celebraron dos exposiciones de Estampa Popular Galega en relación con las XIV y XV Jornadas de cultura Galega, que tuvieron lugar en Montevideo en 1969 y 1970, respectivamente.

⁵⁵ Cfr. Declaraciones de Basilio Losada, en entrevista telefónica con la autora, Madrid, 15 de enero de 2008.

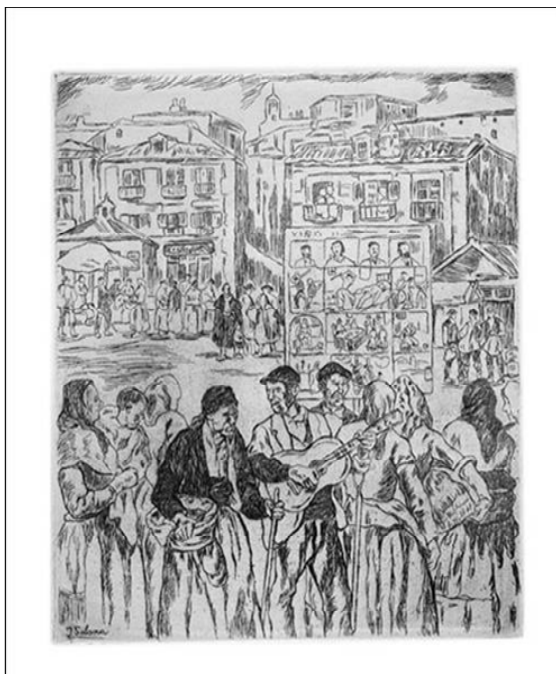
“Apa” (Feliu Elías). La labor crítica de estos artistas a través de sus murales, carteles, dibujos y estampas había alcanzado una gran popularidad en la primera mitad del siglo XX (aunque trabajaron también después de la Guerra Civil) gracias a la difusión de las publicaciones en que trabajaron (*Cu, Cut!* y *Papitu*, por ejemplo). El modo en que éstos abordaron los problemas, generalmente a través de la sátira y la caricatura, tenía mucho que ver con la selección temática y formalización de las obras de algunos artistas de los grupos catalanes. No en vano advertimos, en muchos de ellos, unas formas que nos recuerdan a las de estos artistas que tanto debían, a su vez, al Jugendstil, al Modernismo, al Art Déco y al expresionismo germánico más ácido. Como ejemplo, baste citar el modo en que artistas como Artigau trataban la línea y la mancha en sus grabados, muy relacionada con la de algunas obras de Josep Obiols, un artista que, además se destacó por su labor de recuperación del grabado sobre madera y linóleo.

Puesto que el nacionalismo franquista convergía con estos otros nacionalismos en su reivindicación de la herencia del pasado (que la dictadura siempre empleaba en su forma, despolitizada, de folklore⁵⁶), los nacionalistas antifranquistas buscaron caminos distintos a los habituales (oficiales) para dar salida su expresión de la identidad. Para ello, evitaron cuidadosamente el tradicionalismo costumbrista asociado a lo folklórico, y buscaron sus referencias en la vanguardia, en la renovación estética y en una tradición que trascendiera la historia⁵⁷. Una parte de esto se podía encontrar en las figuras que se han citado con anterioridad, que combinaban la defensa de lo propio con la apertura al exterior y al pueblo. Por otra parte, muchas veces estas identidades nacionales se hacían arrancar de tradiciones mucho más antiguas. Por eso y por lo que eso suponía al tratar lo popular, se defendía la herencia

⁵⁶ Esta preocupación oficial por lo popular se traducía en exposiciones de artesanía, en bailes y danzas populares, en películas de temática popular y folklórica... También se concretaba en la creación de centros dedicados a la materia donde se elaboraban estudios que evitaban todo discurso regionalista o étnico (algo que había motivado los inicios de las investigaciones sobre folklore en muchos lugares de España anteriormente), muchas veces centrados en la mera acumulación de datos y en la total separación de lo político. Un interesante estudio sobre el uso del folklore por el franquismo es ORTIZ, Carmen, “The Uses of Folklore by the Franco Regime”, en *The Journal of American Folclor*, vol. 112, nº 446, otoño de 199, pp. 479-496.

⁵⁷ Cfr. BOZAL, Valeriano, “Arte, ideología e identidad en los años del franquismo”, en *Ondare. Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975 (VI Jornadas organizadas por la Sección de Artes Plásticas y Monumentales)*, nº 25, Bilbao, 2006, p. 21.

del grabado popular y anónimo (que, muchas veces, también era crítica). En algunos textos de Estampa Popular se citaba como referente a las aucas catalanas o aleluyas de los siglos XVII y XIX que estaban dirigidas al consumo popular y se imprimían a partir de una plancha grabada de madera.



José Gutiérrez Solana, *El cartel del crimen*



José Antonio Alcácer, *El cartel del crimen*, 1970

La estructura de este tipo de obras populares, que facilitaba la lectura del discurso, fue empleada por los creadores como Alcácer en *El cartel del crimen* de Alcácer, que además parecía citar una obra de Solana. Se retomaba así un formato que, por los mismos motivos, tuvo una amplia difusión también durante la guerra. A veces también se reproducían estampas antiguas en los programas de mano o en carteles como era el caso de los grupos catalanes y valencianos. Llevando esto un poco más allá y en consonancia con su línea de trabajo, los grabadores valencianos emplearon las estampas antiguas a modo de citas visuales. Así en el programa de la exposición de esta agrupación en la Facultad de Medicina en diciembre de 1964 se reproducía un fragmento del *Auca de la Visita de Carlos IV y su esposa a Barcelona* de 1802.

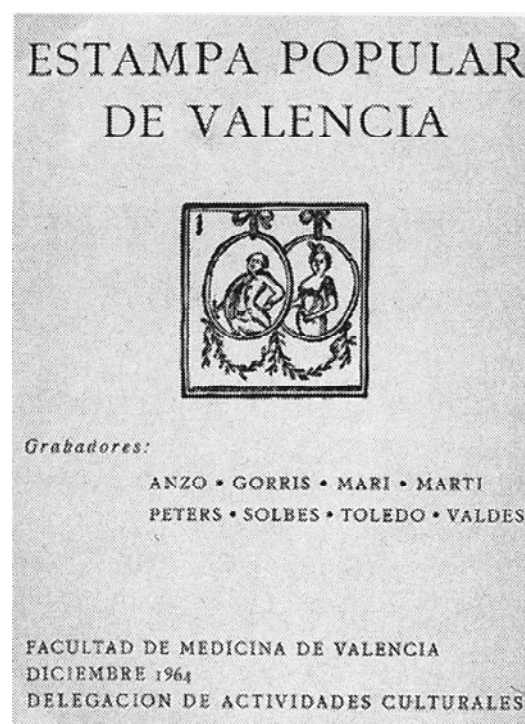
La estructura de este tipo de obras populares, que facilitaba la lectura del discurso, fue empleada por los creadores como Alcácer en *El cartel del crimen* de Alcácer, que además parecía citar una obra de Solana. Se retomaba así un formato que, por los mismos motivos, tuvo una amplia difusión también durante

la guerra. A veces también se reproducían estampas antiguas en los programas de mano o en los carteles, como era el caso de los grupos catalanes y valencianos. Llevando esto un poco más allá y en consonancia con su línea de trabajo, los grabadores valencianos emplearon las estampas antiguas a modo de citas visuales. Así en el programa de la exposición de esta agrupación en la Facultad de Medicina en diciembre de 1964 se reproducía un fragmento del *Auca de la Visita de Carlos IV y su esposa a Barcelona* de 1802.

Por otra parte, y especialmente cuando se trataba de presentar o comentar su trabajo en el extranjero, era muy habitual que la obra de Estampa Popular quedara caracterizada como “española”. Muchos de los artistas reivindicados por los grabadores en relación con lo español coincidían, aparentemente, con las filias del régimen en materia plástica. Al margen de la importancia que pudiera tener que los artistas de Estampa Popular se hubieran formado, en su mayoría, bajo la dictadura (aprendiendo, por tanto, sus valores), esto tenía una raíz más profunda.



Auca de la visita de Carlos IV y su esposa a Barcelona. 1802



Cartel de la exposición de Estampa Popular de Valencia en la facultad de Medicina, diciembre de 1964

Tanto el franquismo como el antifranquismo trataron de responder al problema de definir lo español. Ésta era una cuestión anterior a la Guerra Civil,

que tenía una de sus fechas clave más cercanas en la crisis de 1898⁵⁸. Entonces El Greco, Velázquez y Goya se convirtieron en los representantes pictóricos de lo español⁵⁹. Su magisterio fue reivindicado en distintos sentidos; mientras que, para unos, se encontraba en ellos el espíritu de una raza, para otros, representaban el germen de una modernidad artística que entroncaba con la actualidad internacional y con lo revolucionario⁶⁰.

El régimen franquista reivindicó prácticamente las mismas figuras y valores de la plástica española que habían sido destacados, primero, en el 98 y, después, por sus herederos más conservadores⁶¹. Al mismo tiempo, la oposición volvía a estas figuras, interpretándolas en la clave en que lo habían hecho los antifascistas desde antes de la guerra. De ahí que encontremos referencias a Velázquez, Goya o El Greco tanto en reflexiones sobre arte promovidas por la oficialidad como en la mayoría de los comentarios al trabajo de Estampa Popular.

De esta manera los grabadores se miraban en el mismo espejo elegido por el régimen, pero fijándose en características distintas. Para ellos el realismo velazqueño no era tanto el de la perfección técnica como el del pintor

⁵⁸ Sobre la construcción estética de la identidad española en la generación del 98, Vid. BERNAL MUÑOZ, José Luis, "Hacia una visión estética de la generación del 98", en BERNAL MUÑOZ, José Luis, *Arte y literatura en la edad de Plata. La mirada del 98* (catálogo de la exposición), Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1998, pp. 209-297; PENA, Carmen (comisaria), *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)* (catálogo de la exposición), Madrid, Ministerio de Cultura, 1993; *Pintura de paisaje e ideología*, Madrid, Taurus, 1983; VALDIVIESO RODRIGO, Mercedes, *Die Generation von 98 und die Spanische Malerei*, Colonia, Böhlau Verlag, 1988.

⁵⁹ Mientras tanto, se estaba dando un fenómeno parecido en relación con las figuras de los nacionalismos vasco, catalán y gallego. Cfr. BERNAL MUÑOZ, José Luis, *Arte y literatura en la edad de Plata...*, *Op.cit.*, 1998.

⁶⁰ Como meros ejemplos de esto recordemos las menciones a estos pintores que hicieron autores tan dispares como Ernesto Giménez Caballero, de un lado, y José Díaz Fernández, de otro. Cfr. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Arte y Estado*, Madrid, Gráfica Universal, 1935, pp. 249, 261; DÍAZ FERNÁNDEZ, José, "El Greco y Goya", en *El nuevo romanticismo*, Madrid, Zeus, 1930, pp. 97-196.

⁶¹ Como bien indica Ángel Llorente, en los años de la autarquía se había extendido la idea de que el arte hispano estaba en declive desde el XIX y que había perdido su españolidad a principios del XX por culpa de las vanguardias. Se trataba, por tanto, de una idea que coincidía en gran parte con el espíritu de crisis del 98. Esto se mantuvo también durante la mayor apertura verificada a partir de mediados de siglo, entonces se incorporó el discurso de la tradición ibérica al de la modernidad plástica, tal y como estudia Julián Díaz Sánchez. Cfr. LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo*, Madrid, Visor, 1995, pp.35-36; DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *La "oficialización" de la vanguardia artística en la posguerra española, el informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

de personajes marginales como los bufones y los enanos, El Greco era más un expresionista que un pintor de lo espiritual y religioso y Goya era el grabador revolucionario mucho más que el de los cartones para tapices. Así se podían encontrar relaciones con composiciones goyescas en algunas obras de Estampa Popular.

Sin embargo, el vínculo con estos modelos se verificaría aún mejor en los comentarios que otros hacían sobre las obras, generalmente para destacar sus aspectos realistas y críticos. En Goya se encontraba el prototipo de artista crítico, independiente y moderno, así como la gran figura de la estampa española contemporánea, por lo que en numerosas ocasiones se le mencionó al hablar de los grabadores. Además de eso, tal y como sucedía con la Catrina de Guadalupe Posada, en varios casos se empleó la cita visual de obras de Goya y Velásquez. Sin embargo, en esos casos, el objetivo era actualizar, haciendo válidas para un nuevo presente, las imágenes de los artistas más emblemáticos de la tradición española. Los recursos más habituales eran deformarlas, modificarlas o asociarlas con otras imágenes para dotarlas de un significado nuevo.



Rafael Solbes, *sin título*, 1964



Francisco de Goya, *María Luisa de Parma*, 1789

A las grandes figuras heredadas del pasado se añadía ahora una que tenía que ver con las vanguardias de principios de siglo, con el compromiso durante la Guerra Civil, con el ámbito internacional y con el paradigma de lo

español, aparte de con el trabajo del grabado. Se trataba de Picasso, que en esa época estaba siendo recuperado de forma oficial⁶². Su influencia en el trabajo de muchos de los grabadores es mucho mayor y más evidente que la de los demás artistas y grupos mencionados. Se trata de una influencia clarísima en los casos de Ricardo Zamorano y de José García Ortega en muchas de cuyas obras el peso de la iconografía y la composición picassiana (especialmente la del *Guernica*) es muy importante⁶³.

Algo similar sucedía con Francisco Mateos que, además, era uno de los componentes de más edad del grupo madrileño. A través de este artista, se verificaba el enlace directo con el arte y el compromiso republicano anterior a la guerra, con la tradición del grabado europeo⁶⁴ y con el trabajo de artistas como Goya y Solana. Tras la guerra, comenzó a realizar exposiciones individuales siendo reconocido y respetado por la crítica⁶⁵. En 1960, no mucho después de realizada la primera exposición de Estampa Popular, el artista recibió el Premio Anual de la Crítica a las Artes Plásticas, medalla de oro Eugenio d'Ors, por su exposición en la galería Mayer de Madrid⁶⁶.

⁶² La figura de Picasso fue problemática para el régimen durante mucho tiempo pero, desde mediados de los cincuenta, la búsqueda de la apertura, de un lado, y el reconocimiento internacional del pintor, de otro, permitieron la rehabilitación pública del artista, o al menos un intento de ello. Se aprovechaba así una figura que gozaba de una alta consideración, que se identificaba con lo hispánico fuera de España, al tiempo que se intentaba mostrar, en la medida de lo posible, una cara del mismo desvinculada del compromiso (ejemplificado, sobre todo, en el *Guernica*). Esto comenzó con el ciclo de exposiciones iniciado en 1956 en la Sala Gaspar de Barcelona y tuvo como punto importante la creación en 1960 del Museu Picasso en Barcelona, que se abrió al público (sin acto inaugural) en 1963. Cfr. BRACONS CLAPÉS, Josep, "Las grandes exposiciones de arte del siglo XX", disponible en *Barcelona metrópolis mediterrània*, nº 42, s/p, en http://www.bcn.es/publicacions/bmm/42/cs_index.htm [Consulta: 23/1/2008].

⁶³ Al parecer Picasso y García Ortega eran amigos, lo cual habría facilitado que compartieran ideas. Sin embargo, no hemos encontrado testimonio alguno que dé cuenta realmente de la profundidad de dicha amistad.

⁶⁴ Mateos había estudiado en Alemania, Francia y Bélgica, en Alemania había colaborado con la revista *Simplizissimus* cuya estética Jugendstil influyó en algunos artistas de Estampa Popular. En Bélgica había entrado en contacto con Ensor, De Smet y Permeke y, de regreso en España en 1930, participó en el II Salón de los Independientes y fue colaborador en los periódicos *El Socialista* y *La Tierra*. Durante la guerra se encargó de tareas de propaganda para la República y fue uno de los participantes del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937.

⁶⁵ CORREDOR-MATHEOS, José, "Francisco Mateos, sin máscaras", en *Triunfo*, nº 690, Madrid, 17 de abril de 1976, pp. 40-41.

⁶⁶ El premio le fue concedido por dos tercios de la suma de los votos de un jurado compuesto por, Víctor d'Ors, por representación familiar, Fernando Chueca Goitia, director del Museo de Arte Contemporáneo; Santiago Arbós Ballesté, crítico de *ABC*, Ramón D. Faraldo, de *Ya*, Luis Figuerola Ferreti, de *Arriba*, Manuel Sánchez Camargo, de *Pueblo y Hoja del Lunes*, José de

Pero además también se verificó en muchas obras de Estampa Popular el impacto del trabajo de artistas contemporáneos que no eran antifranquistas pero de los que interesaba algún aspecto formal o temático. Así, ocurrió con la obra de un grupo de artistas que se formó tras la guerra y que se centraba en el trabajo de una figuración ideal y lírica⁶⁷. Entre ellos se encontraba Carlos Pascual de Lara que, en los años cincuenta, acusó el influjo de la pintura italiana, manifestando un gran interés por el muralismo y la integración la pintura en la arquitectura⁶⁸. Detrás de todo esto estaba idea de un arte útil que pudiera ser contemplado por una colectividad. El renovado interés por el mundo rural y el del trabajo por parte de algunos pintores (sin actitud crítica alguna) supone, en cierto sentido, la recuperación de una parte del espíritu vallecano⁶⁹. La existencia de dicha temática hizo que los pintores comprometidos se interesasen mucho por estas obras, especialmente los comunistas. Así Ortega comentaba:

“Solamente hay dos pintores de este grupo [formado por Vázquez Díaz, Benjamín Palencia y la Escuela de Madrid] que están

Castro Arines, de *Informaciones*, José Prados López, de *Madrid*, Manuel García Viñó, de *El Alcázar* y *La Estafeta Literaria*, José María Moreno Galván de *Mundo Hispánico*, Luis Felipe Vivanco, de *Cuadernos Hispanoamericanos*, Venancio Sánchez Marín de *Goya*, Juan Antonio Gaya Nuño de *Arbor*, Antonio Pericás de *Acento Cultural* y Antonio Manuel Campoy de Radio Nacional. Cfr. S/F, “El pintor Francisco Mateos, premio de la crítica, medalla de oro Eugenio d’Ors”, en *Ya*, Madrid, 17 de junio de 1960.

⁶⁷ Entre ellos (Antonio Lago, José Guerrero, Pablo Palazuelo...) se encontraban Antonio Valdivieso (futuro componente de Estampa Popular) y Carlos Pascual de Lara, al que veremos también en los márgenes de la configuración de los grupos de artistas comprometidos a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Todos ellos constituyeron lo que se llamó Grupo Buchholz (en relación con la galería de igual nombre) que se disolvió en 1950. Cfr. *Idem*, 17 de junio de 1960.

⁶⁸ Hay que decir que, en los años cincuenta, se desarrollaron muchas colaboraciones entre arquitectos y artistas plásticos en pro de la construcción de espacios habitables donde se diera la integración de las artes. El proyecto frustrado de Lara para la basílica de Aránzazu (para la obra arquitectónica de Francisco Javier Sáenz de Oíza) o sus pinturas para el Teatro Real, son ejemplos de esta conjunción de artes. También lo fueron los proyectos del Grupo Espacio (formado por Luis Aguilera Bernier, Francisco Aguilera Amate, Juan Serrano y José Duarte, los dos últimos futuros miembros del Equipo 57) en Córdoba, en relación con la obra del arquitecto Rafael de la Hoz. Cfr. RODRÍGUEZ, David (comisario), *Carlos Pascual de Lara...*, *Op. cit.*, 2002, p. 19; LLORENTE, Ángel (comisario), *Duarte 1993/2001* (catálogo de la exposición), Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2001, p. 116

⁶⁹ La Escuela de Vallecas se relaciona habitualmente con la preocupación por el paisaje del 98. Especialmente a partir de la aparición de los trabajos de Carmen Pena. Además, la valoración positiva del paisaje castellano también se puede rastrear en la Institución Libre de Enseñanza y las ideas de Giner de los Ríos al respecto. Cfr. PENA, María del Carmen, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1983; BERNAL MUÑOZ, José Luis, *Arte y literatura en la Edad de Plata...*, *Op. cit.*, 1998; PENA, Carmen (comisaria), *Centro y periferia ...*, *Op. cit.*, 1993.

enfocando su pintura de acuerdo con las esencias franquistas –creo que son los dos hijos que en el campo plástico el franquismo ha parido-, Mampasso [sic.], falangista combatiente de la División Azul y Lara, manejado por el Opus Dei. Como pintores no son malos en el sentido plástico, como los otros tampoco lo son, pero se diferencian de aquellos en que sus cosas, es decir, sus pinturas, quieren decir algo al hombre, es decir, tienen su inquietud social, pero es una inquietud social como ésta lo es en el franquismo, simplemente demagógica. Y no es casualidad que haya sido el tema de los pescadores el que han escogido para tema de sus cuadros, porque yo recuerdo que es sobre el problema de la vida del mar que el franquismo ha desarrollado una demagogia, en un principio.”⁷⁰

Así estos artistas, preocupados por el hombre, interesaban plástica y temáticamente a los creadores comprometidos. Algo similar ocurría con la obra de Zabaleta⁷¹ con cuyo trabajo presentaban concomitancias formales las representaciones de campesinos de los artistas de Estampa Popular. Sobre todo en el caso de los grabadores del grupo de Madrid



Rafael Zabaleta,
dibujo de la serie
perdida *Guerra
Civil*



Rafael Zabaleta,
*Hombre
comiendo*, 1951



Pascual Palacios Tardez, *sin
título*, 1960-62

⁷⁰ GARCÍA ORTEGA, José, *Informe del camarada Ortega al C.C.*, fechado en noviembre de 1953, p. 4, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 51-53. (Este informe es el mismo que se puede encontrar en AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega)

⁷¹ Zabaleta, Palencia y Ortega Muñoz fueron los “divos” del Salón de los Once (creado por Eugenio d’Ors en 1943). Eran el eje de una pintura oficializada, que se creía apta para competir fuera de España dado su carácter hispánico. Cfr. AGUILERA CERNI, Vicente, *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966, p. 91.

Sin embargo, en Zabaleta la intención crítica estaba ausente, predominando los objetivos estéticos. La actitud testimonial que se podía suponer en alguna de sus obras anteriores, se había convertido en hieratismo y atemporalidad decorativa tras la guerra. En las obras expuestas en el seno de Estampa Popular, en cambio, solía estar presente cierto efecto dramático y emotivo, que buscaba que el espectador se relacionara con ellas de otro modo. Era el caso de estampas de temática campesina como las de Pascual Palacios Tardez que, a pesar del parecido, increpaban al espectador de un modo en que no lo hacía ninguna figura de Zabaleta.

No podemos pasar por alto aquí la confluencia de las iniciativas reivindicativas, comprometidas y realistas pictóricas con lo que estaba sucediendo en el marco de la novela, la poesía, el teatro, el cine o la fotografía del momento. En la defensa de un tipo de arte comprometido tenían mucho que ver las ideas de Lukacs, Bertolt Brecht y Karl Marx que empezaban a circular, de nuevo, por España. En los campos de la novela y la poesía los autores del realismo social, la llamada “generación de la berza”, llevaban varios años desarrollando su trabajo. En el ámbito del teatro destacaron iniciativas como la de Alfonso Sastre⁷² y José María de Quinto que fundaron primero, en 1950, el Teatro de Agitación Social (TAS) y luego, en 1960, el Grupo de Teatro Realista (GTR). Así describía Juan Goytisolo el imperativo al que trataron de responder muchos escritores jóvenes tras la autarquía:

“Todos los escritores españoles sentíamos una necesidad de responder al apetito informativo del público dando una visión de la realidad que escamoteaba la prensa. En cierto modo, creo que el valor testimonial de la literatura española de estos años reside en esto. Éste es el origen y el historiador futuro tendrá que recurrir al análisis de la narrativa española si quiere colmar una serie de vacíos y de lagunas provocadas por la carencia de una prensa de información veraz y objetiva”⁷³

⁷² Desde los sucesos de 1956 el teatro universitario también empezó a romper con la oficialidad. El movimiento culminaría en las Jornadas Nacionales del Teatro Universitario de 1963. Alfonso Sastre, miembro activo del PCE, fue el autor teatral que más se esforzó y apoyó el teatro social, comprometido y realista. Su postura de no colaborar nunca con el régimen y buscar la calidad artística de la obra hicieron que muchas de sus obras fueran prohibidas o censuradas. También fue uno de los críticos del realismo social de aquellos que consideraba oportunistas y que hacían obras de mala calidad.

⁷³ GOYTISOLO, Juan, “Destrucción de la España sagrada”. *Mundo Nuevo*, nº 12, junio 1967. p.51, en GIL CASADO, Pablo, *La novela social española*. Barcelona, 1973 (2ªed.; 1ª ed. 1968), p.119.

En el cine empezaron a llegar las películas del neorrealismo italiano⁷⁴ que mostraban una realidad bien distinta a la vida edulcorada, folklórica y heredera del Imperio que se podía ver en el país. La influencia de este cine se evidenció en las obras de cineastas españoles tan distintos como Antonio del Amo, José Antonio Nieves Conde, Juan Antonio Bardem o Luis García Berlanga⁷⁵. Finalmente, en estos mismos años, los fotógrafos de AFAL y de las escuelas de Madrid y Barcelona se insertaban en una línea de trabajo mucho más apegada a la realidad. Sus imágenes, reproducidas en distintas publicaciones del momento, no pudieron pasar desapercibidas para los creadores de Estampa Popular.

No se trataba sólo de que se advierta una relación entre las imágenes de los grabadores y las de estos medios, sino de que se verificó una colaboración entre los artistas de todos esos campos. Así los escritores leían su obra en las exposiciones y los pintores hacían decorados, estampaban carteles y hacían ilustraciones para las obras de los escritores. También hemos visto que algunos artistas, como Zamorano, colaboraban activamente con los cineastas del momento y comprobaremos también cómo se estableció una interesante unión de fuerzas en la elaboración de algunos discos de canción de denuncia.

2.2.2. José García Ortega y “Tres pintores y un tema”

“Creo que en toda esa riada de artistas jóvenes que aquí llegan hay valores positivos que se desaprovechan (...) Y el papel a jugar por estos artistas que llegan aquí de todo el mundo es inmenso. Y es fundamentalmente hacia los jóvenes donde hay que enfocar el trabajo, porque los maestros de aquí ya tienen intereses muy grandes creados y es difícil operar sobre ellos.

No tengo otras pretensiones al exponer estos hechos más que demostrar que existen diferentes condiciones de proyectarse con la

⁷⁴ El neorrealismo italiano llegó a España con la Semana de Cine Italiano organizada por el guionista Cesare Zavattini en Madrid. La repercusión de la llegada de Zavattini a España fue percibida como un elemento clave para el desarrollo del cine realista español. Además el mundo del cine sirvió como centro de actividades para los intelectuales comunistas a través de Ricardo Muñoz Suay. Su actividad política en el PCE duró hasta 1962, cuando fue expulsado coincidiendo con las críticas a Stalin y la desmantelación de la empresa cultural del Partido.

⁷⁵ En 1947 se había creado el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, una organización que sería el germen del realismo social en el cine y que contó con miembros como Bardem o Berlanga.

misma mentalidad para (...) [Francia y la URSS], entre sí diferentes y diferentes a su vez de las de España, donde fundamentalmente los artistas de realismo socialista deben agrupar en torno a sí a otros grupos menos de masas, como el arte abstracto o el expresionismo, y todos crear incluso sin perder sus valores plásticos una atmósfera de asfixia al régimen. Máxime cuando sabemos que hoy el arte se queda entre un grupo o secta no amplio de nuestro pueblo, pero no por incomprensión, sino porque éste no es asequible económicamente a las amplias masas”⁷⁶

Así se expresaba el “camarada Ortega” en su informe al Comité Central del PCE en noviembre de 1953. Esto respondía a las intenciones del Partido de difundir sus ideas de forma sistemática entre los intelectuales, intenciones que habían comenzado a tomar forma ya en 1950. En el verano de 1953 ya se había constituido el primer comité para el trabajo entre los intelectuales, su responsable, en Madrid y durante un tiempo, fue Ricardo Muñoz Suay⁷⁷. José García Ortega, que por esos años acababa de salir de la cárcel (y que pronto se vería obligado a huir a Francia), era un militante clandestino del PCE, y fue

⁷⁶ GARCÍA ORTEGA, José: *Informe del camarada Ortega al C.C.*, fechado en noviembre de 1953, p. 17, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 51-53. (Este informe es el mismo que se puede encontrar en AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega)

⁷⁷ Carrillo afirmaba que el responsable del sector de Madrid era Enrique Múgica, que además iba con mucha frecuencia a París, y que el responsable del sector de cine era Bardem. Sin embargo, Semprún decía que “Ricardo fue en algún momento “el” coordinador del Comité de Intelectuales”. Cfr. RIAMBAU, Esteve, *Ricardo Muñoz Suay...* Op. Cit, 2007, pp.198-200. / Lo cierto es que, fuera como fuese, Múgica y Muñoz Suay pertenecían a comités diferentes puesto que se procuró no mezclar universitarios e intelectuales (aunque las fronteras entre ambos sectores no fueron siempre muy precisas) y que ambos desempeñaron un papel importante en la organización del partido y sus actividades puesto que son unas de las figuras que más se destacan en los informes correspondientes a las Fuerzas de la Cultura del PCE. Algo así ya se apuntaba en un temprano informe acerca de los intelectuales en Madrid cuando se decía, “4. Desde el punto de vista del trabajo práctico inmediato, debe preverse el reforzamiento y la ampliación de los núcleos de organización establecidos entre los estudiantes, los medios cinematográficos y los artistas. Entre los escritores todavía tendremos algunas dificultades, dada la ausencia de Nora, las vacilaciones de Celaya y la imposibilidad de utilizar a Landínez, por ahora. Ingenieros, médicos y arquitectos son sectores hacia los cuales deberemos orientar pronto nuestra actividad. Entre los universitarios (no estudiantes) y catedráticos habrá que estudiar más a fondo con Terrón y Juan José Carreras la posibilidad de establecer otro núcleo de partido./ A medida y en la medida en que vayan consolidándose estas organizaciones por sectores profesionales, será conveniente, a mi parecer, pasar a la constitución de un organismo dirigente en Madrid, que comprenda representantes de las diversas ramas de actividad. Desde ahora, a juicio mío, ya es posible prever los nombres de, Hernández, Terrón, Ducay, Muñoz Suay y Ortega. En cuanto a la posible dirección nacional, no pienso que estén las condiciones necesarias todavía reunidas./ 5. Dado el enorme desarrollo que pueden y deben tomar nuestras actividades entre los estudiantes, este sector debería gozar de una cierta independencia desde el punto de vista de la organización. La relación de Partido ya establecida entre Múgica y Ducay permitiría en todo momento, si se considerase oportuno, una coordinación y un intercambio de ambos trabajos”. S/F [probablemente Jorge Semprún], *Sobre diversos aspectos del trabajo del Partido entre los intelectuales*, Madrid, abril de 1954, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, caja 126, carpeta 1.9/2, p.35.

el encargado de valorar la situación en el mundo de las artes plásticas para organizar la actividad en el mismo.

La labor de García Ortega fue decisiva para la formación de los grupos de Estampa Popular puesto que la organización de la oposición dentro de las artes plásticas formaba parte de sus misiones de Partido. Pero también porque su obra y su actitud se convirtieron en un modelo a seguir para muchos de los artistas de los grupos. En la actividad del pintor José García Ortega ya venían observándose aspectos críticos que se traducían en una estética figurativa y realista que así pretendía ser asequible a una mayor cantidad de público. Este artista había nacido en 1921 en Arroba de los Montes (Ciudad Real), había vivido la Guerra Civil en Madrid y estuvo cinco años en la cárcel por sus ideas políticas ya que desde 1941 estaba afiliado al PCE.

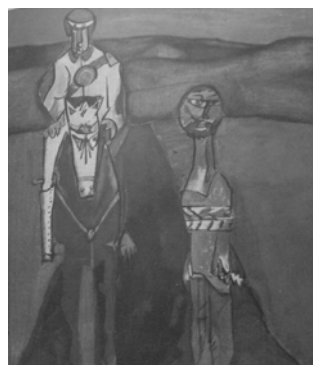
A pesar de eso, en 1953 recibió la medalla de oro en la Exposición Nacional con una estampa de campesinos. Mientras tanto realizaba grabados de denuncia contra el régimen, como, por ejemplo, la serie de *El Terror* de 1953. Ese mismo año consiguió una beca del gobierno francés y se marchó a estudiar en la Academia de Bellas Artes de París. Luego volvió a España hasta que, en 1960, se vio obligado a exiliarse en Francia de forma definitiva a causa de su actividad política de oposición a la dictadura, que era el resultado de su papel cada vez más importante dentro del PCE. Además, de vuelta en Francia, estuvo trabajando en el estudio de Friedländer durante un tiempo para perfeccionar su técnica como grabador, sin embargo esto no afectó a la temática de sus obras, que siguió dominada por sus preocupaciones ideológicas.

En efecto, el compromiso político y social tenía un papel fundamental en la obra y las actividades artísticas de García Ortega. Su experiencia en los mundos del cartel y la tipografía, así como su intensa formación en la técnica del grabado, le convirtieron en un artista muy eficaz componiendo imágenes, y también eligiendo soportes, texturas y colores. Estos conocimientos se acusaban en sus obras, así como en los numerosos carteles que elaboró. Por otra parte, el hecho de que manejara las técnicas del grabado y también la pintura sobre caballete le permitió adaptarse a distintos formatos expositivos y difundir así su trabajo y, con él, las ideas sociales y políticas que lo

impregnaban. De hecho, se puede observar la preocupación del artista por determinados temas cuyo tratamiento formal y estético fue trabajando a lo largo del tiempo. Así se puede observar, por ejemplo, en las distintas obras que realizó sobre los segadores. Los mismos problemas, con soluciones adaptadas a la técnica elegida, atravesaban toda su producción.



José García Ortega, ilustración de *Artistas y pueblo, campesinos*, 1962



José García Ortega, *Preso* (1965), ilustración de *Les Moissonneurs*, 1966



José García Ortega, ilustración de *Segadores*, 1970

Su papel activo en el nacimiento de Estampa Popular, y también en su ampliación, además de su experiencia como grabador y militante político clandestino, le convirtieron en el modelo más cercano para la mayoría de los jóvenes que lo integraron. Su obra es, de hecho, el precedente más inmediato (en tiempo, espacio y orientaciones ideológicas) de las propuestas de Estampa Popular y se puede apreciar su impacto en el trabajo de artistas como Francisco Álvarez, por ejemplo.

El pequeño núcleo de grabadores que se reunió en la exposición *Tres pintores y un tema* fue un primer ejemplo del interés del artista por formar un grupo de estas características. Habitualmente⁷⁸ se ha situado en esta muestra el punto de arranque de las ideas que animaron la formación de Estampa Popular. En ella participaron José García Ortega, Pascual Palacios Tardez y

⁷⁸ ALAMINOS, Eduardo; BARRENA, Clemente (comisarios), *Estampa Popular de Madrid...* Op. cit., 2006; GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...* Op. cit., 1996.

José Ruiz Pernias. Como ya hemos dicho, de los tres artistas, los dos primeros formaron parte del núcleo fundacional de Estampa Popular de Madrid. La exposición tuvo lugar en noviembre de 1956 en la galería Alfíl⁷⁹ y la preocupación común a los tres pintores era la gente que vivía en ambientes degradados que, al parecer, protagonizaba todas las obras. Así presentaba cada uno de ellos su trabajo:

"Estas pinturas son dramáticas porque drama es la vida de estos seres espantados por el hambre de los campos. Hay una mañana más feliz de los hombres, por esto mis héroes irradian esperanza. Ortega"

"Bastó con rascar un poco por los poblados, para que saltase al aire un grito de dolor que ha ido estrellándose, poco a poco, contra mis telas. Palacios Tardez"

"Sólo puedo decir sobre mi pintura que es una manifestación dolorosa surgida al intentar expresar mi amor hacia mi pueblo, y pinto estos hombres, estas mujeres y estos niños, tal vez por una razón muy grande: yo soy uno de ellos. Ruiz Pernias"⁸⁰

Esta muestra suscitó reacciones muy dispares en los medios de comunicación. Tanto en los especializados como en los no especializados. En este último caso periódicos como *Ya* o *ABC*⁸¹ no se limitaron a la simple crónica sino que tomaron partido. En ellas, el contenido de la exposición se valoraba (o se deploraba) tanto o más que la calidad técnica de las obras. La revista cultural *Índice de artes y letras* dedicó dos extensos artículos a dar cuenta de la apuesta de Ortega, Palacios Tardez y Ruiz Pernias en Alfíl⁸². Se

⁷⁹ Esta galería se había inaugurado a principios de 1955 con dibujos de Carlos Pascual de Lara y esculturas de Planes, a los que seguirían muestras de Benjamín Palencia, Álvaro Delgado, Gregorio Prieto, Genovés, Cristino de Vera, Gerardo Rueda, Agustín Albalat... Cfr. FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, "Las galerías de arte en el Madrid de posguerra", en *Villa de Madrid*, nº 97-98, Madrid, 1988, p.24; VÁZQUEZ DE PARGA, Ana (comisaria), *Del Surrealismo al Informalismo, Arte de los años 50 en Madrid* (catálogo de la exposición), Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1991, pp.256-257.

⁸⁰ GARCÍA ORTEGA, José; PALACIOS TARDEZ, Pascual; RUIZ PERNIAS, José, *Tres pintores y un tema* (programa de mano de la exposición), Madrid, 1956, s/p, recogido en BOZAL, Valeriano, *El arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 261.

⁸¹ FARALDO, Ramón D., "Tres pintores y un tema. Alfíl", en *Ya*, Madrid, 24 noviembre 1956. Agradecemos a Francisco Álvarez que nos proporcionara este material; BALLESTER, Jaime, "Tres pintores y un tema" y un pintor (M. Figares) ante tres caminos", en *ABC* (edición de la mañana), Madrid, 15 de diciembre 1956. p. 56.

⁸² GIL NOVALES, Alberto, "Dos pintores jóvenes", en *Índice de artes y letras*, nº 93, Madrid, septiembre de 1956, pp. 15-16; TRABAZO, Luis, "Tres pintores y un tema "vida sin tedio"", *Índice de artes y letras*, nº 97, Madrid, enero de 1957, p. 10.

destacaba la capacidad de las obras de los artistas para desvelar la realidad⁸³. En este caso, el interés por una muestra de este tipo estaba en consonancia con la trayectoria de la revista (editada por la librería y galería Clan) en temas como la reflexión acerca de la realidad y el compromiso⁸⁴.



Tres pintores y un tema, programa de mano, 1956

⁸³ Así, por ejemplo, Gil Novales, hablaba en estos términos de la capacidad comunicativa y pedagógica de las obras expuestas, "[Ellos] pintan no para hacer dinero, ni aun fama, pintan por una enorme necesidad de comunicación. No son pintores de gabinete, no son pintores de encargo, son hombres que se sienten vivir, y en colores y formas aciertan a expresar y comprender la vida de los demás. ¡Qué lección de humanidad la de estos pinceles! (...) Sin proponérselo, porque sus cuadros nacen de una pura efusión artística, estos óleos, como todo arte verdadero, resultan impresionantemente pedagógicos. Viendo estos temas de vida cotidiana, profundizada en su instante por la pericia y la emoción del creador, nos damos cuenta de hata qué punto la trivialidad de nuestra existencia pone un telón de egoísmo entre nosotros y las vidas ajenas". *Ibidem*, septiembre de 1956, p. 15./ De la misma manera Luis Trabazo valoraba de esta manera la opción temática y estética de los tres artistas, contraponiéndola además a la alternativa informalista, abstracta, matérica, "Y, ¿quién ha dicho que esto no es arte?, ¿quién podría demostrar que vibrar profunda y humanamente ante un tema real, real –repito esta palabra– y expresarlo eficazmente, con una emoción entrañable y fidelísima, sin mentira ni componenda, sin esas odiosas y cochinas concesiones a la mentira y a la adulación de que está saturado tanto mezquino arte burgués (no digo que todo el arte burgués), no es tan arte, tal vez mucho más arte, que embobarse y entontecerse con eso que llaman "la materia", esa pringue tan a menudo sebosa, azucarada de puro rica, suntuaria y hasta alimenticia, como si fuera chocolate o melaza o pastillas de café con leche?". *Idem*, enero de 1957.

⁸⁴ Y esto no sólo en relación con las artes plásticas, sino también con la literatura. Entre otras muchas cosas, aquí se publicaron los artículos de Vicente Aguilera Cerni sobre el "arte además". Cfr. AGUILERA CERNI, Vicente, "El "arte además"" (I-), en *Índice de artes y letras*, nº 122-127, 12 Madrid, febrero de 1959-julio de 1959./ Además la publicación se interesaba también por dar cuenta del panorama internacional, así en sus páginas se daba cuenta del contenido de revistas extranjeras como la portuguesa *Vértice* o la francesa *Lettres Nouvelles*.

Dos interpretaciones opuestas se daban pues de esta exposición. Para unos⁸⁵ se ofrecía en ella una deformación de la realidad influida por la “literatura tremendista”, por el “el énfasis guiñolesco de los añejos cartelones de ciego”, y por la enfermedad del “sarampión cuyo virus se llama “Bernard Buffet” [sic.]. Se identificaban así certeramente algunos de los modelos de los pintores comprometidos, entre ellos se encontraba la literatura social contemporánea, de la que se considera precedente, en cierto modo, a la literatura tremendista. Además los cartelones de ciego que se mencionaban eran un buen ejemplo del arte popular que tanto apreciaban estos artistas, al tratarse de obras pensadas para el pueblo, consumidas por el mismo y cuyo fin último era la comunicación.

Finalmente, la referencia a Bernard Buffet estaba motivada por tratarse de un artista francés que elegía temas relacionados con la miseria del pueblo. Éste había participado en la XXVIII Bienal de Venecia de 1956, que le había dedicado una sala entera a su obra con la que había suscitado, al parecer, bastante revuelo⁸⁶. No es de extrañar que el periodista recurriera a la comparación con un artista polémico de una muestra donde España había estado ampliamente representada⁸⁷: denotaba su cercanía a la actualidad artística, que se definía desde el poder así como sus consiguientes preferencias estéticas y, sobre todo, temáticas⁸⁸.

⁸⁵ BALLESTER, Jaime, “Tres pintores y un tema”... *Op.cit.*, 15 de diciembre 1956. p. 56.

⁸⁶ Vicente Aguilera Cerni hablaba de él en sus comentarios a la Bienal, criticándolo por su falta de sinceridad como artista pero juzgando positivamente que la temática de sus obras fuera de tipo social. Justo este elemento relacionaba a Buffet, según el comentarista del ABC, con las obras de *Tres pintores y un tema* y, de paso (aunque más tarde), con las ideas que germinarían en Estampa Popular, de las que Aguilera Cerni fue defensor. Cfr. AGUILERA CERNI, Vicente, “Antología apasionada de la Bienal de Venecia”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 88, abril 1957. pp.22-23./ A pesar de eso, hay que decir que aquí Aguilera no hacía otra cosa que sumarse a la corriente de críticas que llovieron a Buffet a partir de entonces. Se le empezó a juzgar un pintor “miserabilista” que buscaba (y había encontrado) el éxito económico y comercial. Cfr. Entrevista de Christophe Berteaux a su galerista, Maurice Garnier, para la revista *11, rue Royale*, 26 de noviembre de 2002, disponible en <http://www.museebernardbuffet.com> [Consulta: 25/5/2006].

⁸⁷ En la ya mencionada “Antología apasionada de la Bienal de Venecia” Aguilera Cerni habla de que España presentó “demasiados” artistas de entre los que destacaba a Gargallo, Benjamín Palencia, Miguel Vilá, Francisco Lozano y los abstractos (Tàpies, Millares, Canogar, Feito, Planasdurá, Tartas, Will Faber, Manuel Mampaso, César Manrique) y luego hablaba de “el resto del pabellón español”.

⁸⁸ Aguilera criticaba el estilo del pintor y lo calificaba de mediocre e insincero, sin embargo el crítico lo salvaba por la temática que empleaba (aunque no “esté de moda”, como evidencia también el texto del ABC) que era de tipo sociológico. Justamente el motivo por el que más

En cambio, otros⁸⁹ calificaron las obras expuestas de “documentos o reportajes de una realidad casi desconocida”, vinculándolas con la vanguardia. Se destacaba, sobre todo, el contenido y las intenciones de estas obras, y se establecía el vínculo con lo mexicano así como con lo brasileño. Está claro que los horizontes e intereses de los autores de ambos escritos eran del todo diferentes. Constituyen, de hecho, una buena muestra del panorama que se encontraron los jóvenes creadores comprometidos que comenzaron a manifestarse desde mediados de los cincuenta: entusiasmo por parte de unos, que los veían como la apertura de una vía hasta entonces vedada en el arte español, y rechazo por parte de otros, que consideraban que la temática de las obras era un problema. En esta pugna quedaban contenidas las premisas básicas, que darían lugar a las dos formas enfrentadas de concebir el arte: arte puro frente a arte comprometido, un debate que acabaría para muchos traducido (y simplificado) en un juego de contrarios donde el arte capitalista se oponía al arte comunista y el abstracto al figurativo.

Tres pintores y un tema fue una muestra que, tal y como explicaba Pascual Palacios Tardez⁹⁰, “superó lo que se pretendía” sirviendo de modelo para otros artistas que vieron allí una prueba de que, a pesar de la censura, podían exponerse ciertas cosas y de que se contaba con la colaboración de muchos:

“Estudiantes universitarios se encargaron de distribuir generosamente los carteles anunciadores, y los catálogos se agotaron al segundo día, porque los visitantes se los llevaban como recuerdo, dedicados. Otro caso poco frecuente fue la invitación para llevar la exposición a los recintos de los colegios universitarios, como el Ximénez de Cisneros, donde se dio una conferencia para razonar sobre los “porqué” de esta exposición que consideraban insólita. La conferencia se dio ante la presencia de un policía de “la social” a las espaldas...”⁹¹

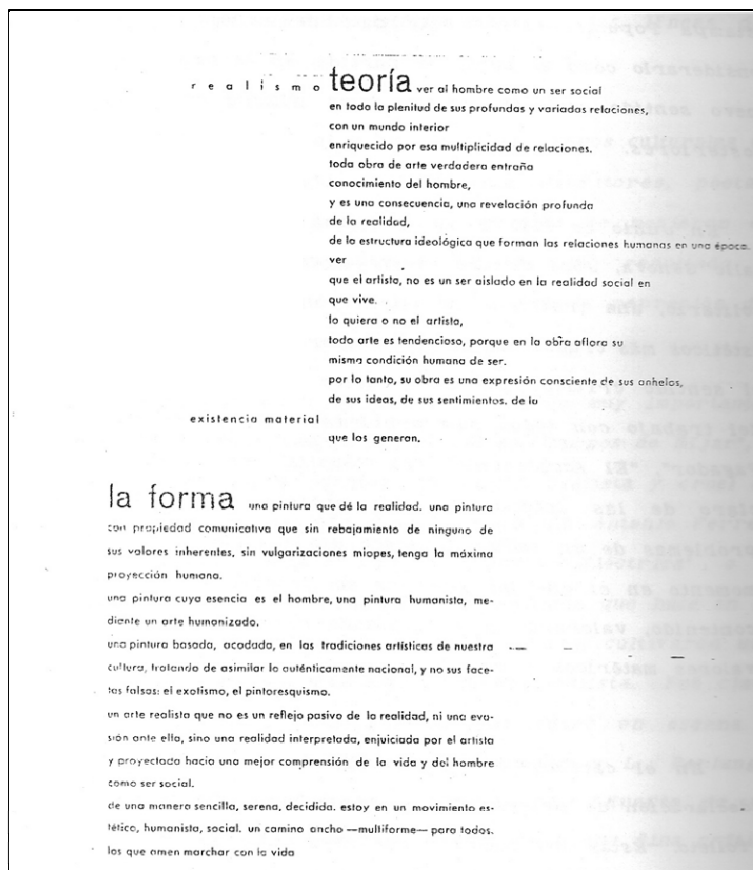
criticaba el periodista del *ABC* y por lo que comparaba su obra con la de la exposición de *Tres pintores y un tema*.

⁸⁹ FARALDO, Ramón D., “Tres pintores y un tema. Alfíl”..., *Op.cit.*, 24 noviembre 1956.

⁹⁰ Cfr. Declaraciones de Pascual Palacios Tardez, recogidas en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op.cit.*, 1996, p. 37.

⁹¹ GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op. cit.*, 1996, p. 37.

En 1957, el artista con una trayectoria más larga de los tres, José García Ortega volvió a exponer, esta vez en solitario, en la misma sala Alfíl. En esta ocasión, el artista publicó su *Manifiesto del Realismo*⁹², un texto que se mostraba en la línea de otros escritos del momento que trataban el tema del realismo en el arte y que se considera antecedente de las propuestas de realismo social de Estampa Popular⁹³.



José García Ortega,
Manifiesto del realismo, 1957

Sin embargo, creemos que la influencia de este escrito (y los anteriores de Ortega) sobre los grupos que aquí nos ocupan es matizable. Tuvo más que ver con la orientación del grupo que con el tipo de textos con los que las agrupaciones se dieron a conocer. Ni los temas, ni la complejidad de su desarrollo, ni su carácter, ni su tratamiento tipográfico y formal, fueron heredados por Estampa Popular. La importancia de José Ortega tuvo más que

⁹² GARCÍA ORTEGA, José, *Declaración de principios*, publicada con motivo de su exposición en la galería Abril, junio de 1957, reproducida en MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales...*, Op. cit., 1992, p. 59.

⁹³ Cfr. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales...*, Op. cit., 1992, p. 58-60; GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, Op. cit., 1996, p. 22; ALAMINOS, Eduardo; BARRENA, Clemente (comisarios), *Estampa Popular de Madrid...*, Op. cit., 2006, pp. 160-161.

ver con lo que dijo y lo que pintó o grabó (y con su gran carisma) que con lo que escribió. Su papel fue, para muchos de los jóvenes componentes de Estampa Popular, el de un líder y un modelo. Que a muchos de ellos los hubiera conocido en plena labor de militancia y captación de talentos para combatir al franquismo debía de reforzar aún más el peso de su figura.

Por otra parte, aunque el desarrollo teórico de sus escritos era más complejo que los de las agrupaciones de grabadores, hay que decir que la formación de Ortega y su concepción del realismo (que en sus informes siempre denominaba “realismo socialista”) no era muy amplia y se guiaba fundamentalmente por el material que le proporcionaba el Partido⁹⁴. Así en 1954 el pintor refería cómo le dieron “materiales para estudiar”:

“Los materiales recibidos son: “Mundo Obrero” (desde septiembre), colección de “Cuadernos de Cultura”, “Por un Frente Nacional Antifranquista” (D.I.), “Proceso Dimitrov”, “La defensa acusa”, “Papel del individuo en la historia” (Plejanov), “Socialismo y personalidad” (Kammari), “Ley económica fundamental del capitalismo moderno” (Vigodski), “Stalin” (biografía), “La Educación Comunista” (Kalinin), “Historia del P. C. (b) de la URSS”, “La Madre” (Gorki) y “Nuestra Bandera”⁹⁵

Se le proporcionaron, pues, las publicaciones del Partido *Mundo Obrero* y *Nuestra Bandera*, así como el documento interno “Por un Frente Nacional Antifranquista”, procedente del V Congreso del PCE, celebrado ese mismo año. A esto se añadieron obras básicas, como podían ser varios números de la revista del Partido Comunista de Argentina, *Cuadernos de Cultura*⁹⁶, libros de

⁹⁴ El mismo pintor admitía que su formación teórica era muy pequeña y que se amplió en la cárcel, cuando pudo participar en “reuniones de estudio”. Cfr. GARCÍA ORTEGA, José, *Autobiografía*, noviembre de 1953, p. 7, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Sección Dirigentes, dossier de José Ortega.

⁹⁵ Cfr. GARCÍA ORTEGA, José, *Informe sobre su actividad política y profesional*, mayo de 1954, p. 2, en AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Sección Dirigentes, dossier de José Ortega.

⁹⁶ Suponemos que Ortega consideraba esta revista (publicada por Héctor P. Agosti entre 1951 y 1976) interesante y básica, puesto que le proporcionó ejemplares de la misma a José María Moreno Galván para que fuera conociendo el PCE. Así lo recordaba Federico (Semprún), “Luego (12) [Moreno Galván] dijo que había recibido por correo el Programa del P[artido]. Y que le había interesado muchísimo. Y éste mismo terminó diciendo que lo que él quería “era conocer de verdad al P.C. porque pensaba que llegaría el día en que desearía ingresar en él”./ Ulteriormente, éste mismo le dijo a (10) [Ortega], al devolverle un ejemplar de los “Cuadernos de Cultura” del P.C. argentino en que venían los principales informes del Congreso de Escritores Soviéticos, y que yo le había prestado como consecuencia de nuestra conversación, que deseaba mantener relaciones conmigo, que le interesaba mucho.” Informe en clave (los

temas más actuales (*La defensa acusa* o *El proceso Dimitrov*) y otros volúmenes pro-soviéticos, como el de Plejanov, una biografía de Stalin y clásicos como los de Gorki.

A la vista de estas lecturas se puede decir que Ortega estaba siendo formado antes como comunista que como artista ya que muy pocas trataban sobre arte y estética. Quizá por este motivo sus ideas políticas estaban más definidas, mientras que sus conceptos plásticos, aunque claros, eran algo más abiertos. Después Ortega se dedicaría a desarrollar estas ideas, siguiendo las indicaciones del PCE. De hecho, sabemos que, en el encuentro de intelectuales de Arrás, donde se produjo la polémica en torno a las artes plásticas que ya hemos citado con anterioridad, Ortega se posicionó del lado de los más ortodoxos en contra de los aperturistas como Claudín⁹⁷. Este posicionamiento motivó, entre otras cosas, críticas a su trabajo como las de otro de los expulsados del Partido, Francesc Vicens, que fueron publicadas en la primera de las revistas *Cuadernos de Ruedo ibérico*⁹⁸

Creemos que algunos de los textos de las publicaciones ligadas al Partido que pudo haber leído Ortega en los años anteriores a su formación, determinaron la forma en que fue concebida Estampa Popular como grupo que aglutinaba antifranquistas de las más diversas tendencias. Esto estaba en consonancia tanto con el Frente Popular de los años treinta, que era uno de sus modelos (en relación con ello estaban el TGP o los artistas de la II República y la Guerra Civil en que se miraban), como con el Frente Nacional promovido por el V Congreso del PCE.

números entre paréntesis se refieren a la clave, que se especifica entre corchetes). FEDERICO (alias de Jorge Semprún), *Informe de (5) [Federico] sobre algunos aspectos de la situación en el frente intelectual*, septiembre de 1955, p. 19, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 665-666.

⁹⁷ Recordemos que este debate entre los intelectuales del partido ya había contado con el mencionado prelude que enfrentó a Claudín y a Renau en las páginas de *Realidad*. En este encuentro de intelectuales en Arrás participaron además algunos artistas de Estampa Popular, como Ricardo Zamorano o Ibarrola. Cfr. Declaraciones de Armando López Salinas, en entrevista con la autora, Madrid, 22 de febrero de 2007.

⁹⁸ Para ello y para reflejar la polémica que había estallado en el seno del PCE en Arrás, Vicens contaba con la excusa de la exposición que reunió a Ortega, Saura, Millares y Mariano Hernández en la galería parisina de Peintres du Monde, en 1965. Mientras que alababa a Saura y Millares, el autor criticaba tanto a los teóricos como a los pintores demasiado atados por el marxismo. Con ello se refería a Moreno Galván, que presentaba la exposición en el catálogo, y a Ortega, al que acusaba de formalista retórico y vacío de contenido. Cfr. VICENS, Francisco, "Realismo y formalismo", en *Cuadernos de Ruedo ibérico*, nº 1, París, junio-julio de 1965, p. 143.

También se trataba de una agrupación que respondía a una estética que, sin serlo, debía mucho al realismo socialista. Era además similar a otras muchas agrupaciones de grabadores que se desarrollarían en países del bloque soviético (desde Cuba hasta Checoslovaquia) que poco tenía que ver con las propuestas que buscaban la reflexión a través del extrañamiento y la distancia de Brecht, y mucho con los acercamientos que favorecían la aproximación emocional de Plejanov, Gorki y el stalinismo. Tenemos noticia también de que Ortega había leído parcialmente a Zhdanov y que, al menos en la década de los cincuenta, estaba de acuerdo con él⁹⁹. De hecho, algunas frases de la, ya citada, *Declaración de Principios* de 1957, (“ver/ que el artista, no es un ser aislado en la realidad social en/ que vive”¹⁰⁰) nos remiten directamente a su interpretación de Zhdanov:

“yo puedo señalar que la crítica de Zhdanov al arte burgués –que la conozco un poco incompleta, pues fue a través de una revista franquista [*Arbor*]- es totalmente justa. Y es justa porque el artista no es un ser aislado en el mundo, es parte de una sociedad y por lo tanto, por sus condiciones especiales de creador, tiene algunos deberes que cumplir de cara a esa sociedad”¹⁰¹

El realismo que proponía este artista se refería, sobre todo, a la selección de temas y a la figuración. Todo ello no había de ser el resultado de “un reflejo pasivo de la realidad, ni una evasión ante ella sino una realidad interpretada, enjuiciada por el artista y proyectada hacia una mejor comprensión de la vida y del hombre como ser social”¹⁰². En este sentido el grabador expresaba unas ideas que ya había expuesto Lukacs: el realismo socialista sería el reflejo fiel,

⁹⁹ Como Ortega explicaba en su informe al PCE, lo que entendía en la crítica zhdanovista (que también incluía a Picasso, a quien José Ortega admiraba y respetaba) era que había que tener mucho cuidado en no caer en el “arte por el arte”. Cfr. GARCÍA ORTEGA, José, *Informe del camarada Ortega al C.C.*, fechado en noviembre de 1953, p. 12, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 51-53. (Este informe es el mismo que se puede encontrar en AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega)

¹⁰⁰ Cfr. GARCÍA ORTEGA, José, *Declaración de principios...*, *Op. cit.*, 1957, reproducida en MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales...*, *Op. cit.*, 1992, p. 59.

¹⁰¹ GARCÍA ORTEGA, José, *Informe del camarada Ortega al C.C.*, fechado en noviembre de 1953, p. 11, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 51-53. (Este informe es el mismo que se puede encontrar en AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega)

¹⁰² Cfr. GARCÍA ORTEGA, José, *Declaración de principios...*, *Op. cit.*, 1957, reproducida en MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales...*, *Op. cit.*, 1992, p. 59.

por medios artísticos, de un mundo interpretado ideológicamente a la luz del marxismo¹⁰³.

A pesar de eso, y quizá a causa del mayor énfasis que se había hecho en su formación política, que permitía algo más de libertad en lo estético, Ortega no rechazaba de plano las otras corrientes plásticas contemporáneas¹⁰⁴. Creía que en la España del momento había buenos artistas, tan sólo estaban desorientados a la hora de canalizar sus esfuerzos porque no pensaban aún en hacer su obra para el pueblo¹⁰⁵. *Nuestras Ideas* ya había publicado algo en ese sentido¹⁰⁶: se consideraba que los artistas informalistas eran sinceros y que estaban preocupados por la situación del país, a la que trataban de dar respuesta con su arte, quedaba por dilucidar si esta respuesta era válida o no. Las ideas de García Ortega, que se correspondían con las del PCE en general, encontraron su reflejo en una agrupación que buscaba el compromiso (político, moral, social) pero donde las obligaciones formales eran mínimas. Esto permitía la asociación de obras de artistas como Ricardo Zamorano con las de creadores como Antonio Saura, por ejemplo, y sería la clave de su longevidad.

¹⁰³ VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, p.60

¹⁰⁴ Y en eso sí coincidiría con la mayor libertad estética del realismo según Bertolt Brecht cuando afirmaba, "Realista significa, Aquello que descubre el complejo causal social / desenmascara los puntos de vista dominantes con los puntos de vista de los que dominan / escribe desde el punto de vista de la clase que dispone de las más amplias soluciones para las dificultades más apremiantes en que se halla la sociedad humana / acentúa el momento del desarrollo / posibilita lo concreto y la abstracción". BRECHT, Bertolt, *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Ediciones Península, 1973, pp. 237-238

¹⁰⁵ Así Ortega afirmaba, "Yo sé que un artista abstracto es capaz en determinado momento de crear una obra de gran realismo y comprensible para grandes capas de la masa. Esto vendrá en la medida que él piense que su obra va destinada a las masas. Pero es que aun con arte abstracto se puede dar a veces un sentimiento determinado a un amplio grupo de gentes. Y es que aquí está lo positivo de no liarnos en luchas teóricas (...) Es decir, que no podemos caer en sectarismos extremistas, porque esto nos privaría de que artistas de relativa o gran personalidad en el mundo del arte nos preste el apoyo que de todo el mundo necesitamos y que ahora, en principio, es lo primero –lo primerísimo–, predisponer a estos grupos a la iniciación de actividades oposicionistas hacia el régimen de Franco a través de su obra". GARCÍA ORTEGA, José, *Informe del camarada Ortega al C.C.*, fechado en noviembre de 1953, pp. 15-16, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 51-53. (Este informe es el mismo que se puede encontrar en AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega)

¹⁰⁶ Se trató de una breve polémica con motivo de la exposición de El Paso en París, en ella se criticaba su opción estética aunque se reconocía y se saludaba su antifranquismo. Cfr. GARCÍA, Pascual, "A propósito de una exposición", en *Nuestras Ideas*, nº 7, Bruselas, diciembre de 1960, pp.108-111; BRUNO, "A propósito de una crítica" y GARCÍA, Pascual, "A propósito de la crítica de una crítica", ambos en *Nuestras Ideas*, nº 8, Bruselas, julio de 1960, pp.45-47 y 48-51, respectivamente.

La figura de José García Ortega fue, por tanto, fundamental para el desarrollo de los grupos de Estampa Popular. Por un lado, su posición dentro del PCE le proporcionaba los conocimientos y los contactos necesarios para la ampliación de la red de grupos, así como para poder incluir su trabajo dentro de algunos eventos organizados por el Partido. También para hacer que el grupo se beneficiara de la red de apoyo e infraestructura que suponía el Partido. Por otro, el indudable carisma que debía de tener el artista, su paso por la cárcel y su mayor edad, habían de ejercer un potente magnetismo sobre los jóvenes antifranquistas. A eso habría que añadir el interés con el que parecía tomarse su misión de encontrar artistas que se sumaran a la lucha contra el régimen. Finalmente, la formación de García Ortega en las técnicas del grabado y la estampación, más completa que la de la mayoría de los artistas de Estampa Popular (exceptuando a Dimitri Papagueorgui) hicieron que su estilo y su temática fueran, si no imitados de forma directa, sí muy tenidos en cuenta por los demás miembros de las agrupaciones, sobre todo al principio.

Así, aunque casi inmediatamente tras la formación del primer grupo de Estampa Popular, García Ortega se vio obligado a marcharse a París, este artista tuvo un papel principal en su génesis. Su papel de líder tan sólo afectó de forma directa al grupo de Madrid, en los demás casos cada agrupación tuvo a una serie de artistas que llevaron el peso de la organización de las actividades, si bien para coordinarlos a todos la figura de Ortega se revelaba siempre como fundamental. Era el único al que todos los demás conocían, la única figura que podía hacer de puente entre todos ellos. También fue el responsable de gran parte de la actividad en el extranjero, concretamente en los distintos eventos y exposiciones en los que se mostraron los grabados de la agrupación en Francia, Italia y Alemania para lo cual fue elemento decisivo que fuera un miembro destacado del PCE.

Como se ha podido ver Estampa Popular contaba con un amplio campo de referentes que definieron, motivaron, apoyaron y enriquecieron su trabajo. No se trataba sólo de unos modelos pictóricos, ni de unos modelos ligados exclusivamente a la tradición ya que su arte también se relacionaba con la corriente realista que se estaba dando en el cine, la literatura y la fotografía.

Presente y pasado eran tenidos en cuenta a la hora de valorar y de entender su trabajo. Tal y como comprobaremos al analizar su historia, en Estampa Popular confluía así un mundo de referencias que no era ajeno a ninguno de los elementos de su contexto, construyendo muchas veces la crítica a partir de referentes seleccionados e interpretados en función de sus inquietudes antifranquistas.

3- EMPUÑAR LA GUBIA
(1959-1961)



Caja con los utensilios empleados por Francisco Cuadrado para grabar y estampar cuando estuvo encarcelado por su actividad en contra del régimen

3.1. Ponerse en marcha

3.1.1. La formación de un grupo

A finales de 1959, en un bar de la calle Modesto Lafuente, se dieron cita José García Ortega, Ricardo Zamorano, Dimitri Papagueorgui, Luis Garrido, Antonio Valdivieso, Javier Clavo, Pascual Palacios Tardez, Manuel Ortiz Valiente y Antonio Zarco¹. Era la reunión fundacional de Estampa Popular.

Para que este grupo de artistas llegara a definirse se había dado la conjunción de varias circunstancias cuyo elemento común era José Ortega. Por un lado, hay que tener en cuenta el impacto de la exposición *Tres pintores y un tema*, de la que ya se ha dado cuenta páginas atrás. Por otro, fue determinante la recuperación de los contactos que Ortega había establecido con Dimitri y Luis Garrido en París. Finalmente, la militancia de Ortega en el PCE motivó tanto su interés por establecer estas relaciones, como el hecho de que se contaran algunos artistas comunistas entre los miembros de este núcleo fundador.

Según los informes de Ortega al Partido, el artista estaba intentando, desde hacía tiempo, consolidar un grupo de artistas jóvenes y comprometidos². Aunque las relaciones entre el PCE y Estampa Popular se estudiarán en otro epígrafe de este libro, conviene tener en cuenta el temprano interés que el Partido manifestó por el trabajo de Ortega entre los intelectuales.

“2º Organización de (65) [los artistas].

Una vez establecido el contacto con el camarada (66) [Ortega], éste me informó muy ampliamente del trabajo en curso y de la situación de los camaradas. En relación con el trabajo político en curso, no había grandes novedades desde que (66) [Ortega] envió su informe de junio, ya conocido. O sea: Las actividades en las organizaciones

¹ Cfr. GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op.cit.*, 1996, p. 13. Esta afirmación ha sido cotejada con el testimonio de miembros fundadores como Dimitri Papagueorgui, en entrevista con la autora, Madrid, 16 de febrero de 2007.

² Respecto a este hecho, véase la siguiente documentación, *Sobre diversos aspectos del trabajo del partido entre los intelectuales*, abril de 1954, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Caja 32, carpeta 11, dossier de José Ortega; GARCÍA ORTEGA, José, *Informe del camarada Ortega al C.C.*, fechado en noviembre de 1953, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 51-53. (Este informe es el mismo que se puede encontrar en la Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, dossier de José Ortega); GARCÍA ORTEGA, José, *Autobiografía de Ortega*, noviembre de 1953, AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, dossier de José Ortega; GARCÍA ORTEGA, José, *Informe sobre su actividad política y profesional*, [pasado a máquina en] mayo de 1954, AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, dossier de José Ortega.

legales se concentraban en (67) [la Asociación de Dibujantes Españoles] y en (68) [el Círculo de Bellas Artes]. (...) Otro trabajo que el camarada (66) [Ortega] ha venido desarrollando con acierto se orienta a la constitución de un grupo homogéneo de (77) [pintores realistas] que además de reunirse para discutir los problemas (78) [estéticos], está también preparando una (73) [exposición] colectiva, previamente anunciada por medio de un (79) [manifiesto] que se proponen distribuir ampliamente. (...) Esta experiencia me llevó a proceder con (66) [Ortega] a un examen más profundo de la situación real de nuestras fuerzas y a un estudio de las necesidades y las posibilidades más urgentes de la organización. Teniendo en cuenta unas y otras, me pareció que la solución más acertada consistía en crear un pequeño núcleo de dirección compuesto por (66) [Ortega], (90) [Ortiz] y (92) [Arturo, joven pintor del Círculo de Bellas Artes] que se encargara de orientar el trabajo político en general y en el cual (90) [Ortiz] se ocuparía más directamente de (67) [la Asociación de Dibujantes Españoles] y (69) [el Boletín de la Asociación] y (92) [Arturo, joven pintor del Círculo de Bellas Artes] de (68) [el Círculo de Bellas Artes] y de (93) [Escuela de San Fernando], donde también existen buenas posibilidades de trabajo”³

Las referencias de este informe a una exposición, podrían estar relacionadas con la de *Tres Pintores y un tema*. Recordemos que allí se mostraron las obras de Pascual Palacios Tardez, Ortega y Ruiz Pernias, y que su contenido suscitó algunos comentarios en prensa que iban más allá de la simple crónica. El relativo éxito de la misma debió de animar a estos pintores (y a otros más jóvenes posteriormente) a continuar esa línea. De hecho, Arturo Martínez, el “joven pintor del Círculo de Bellas Artes” que aparece citado en el anterior informe, tendría su lugar, más tarde, en el seno de Estampa Popular. Al menos dos de los expositores de 1956, Ortega y Palacios, eran miembros del PCE. Ruiz Pernias, también presente en esa muestra, no pudo incorporarse a Estampa Popular, ya que le concedieron una beca para estudiar en París.

A éstos se sumaría Ricardo Zamorano, también militante comunista, vínculo fundamental con todo el movimiento de intelectuales comprometidos

³ Informe en clave (los números entre paréntesis se refieren a la clave, que se especifica entre corchetes). [SEMPRÚN, Jorge, según apuntan varios indicios en el documento] *Actividades, situación y problemas de nuestras organizaciones (1 madrileñas) y (2 intelectuales, universitarias) 1º Organización de (3) [artistas]*, septiembre de 1955, AH del PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 667, p.8

del momento⁴. Sus relaciones con los ambientes pictóricos, literarios y cinematográficos más contestatarios le convirtieron, a ojos del PCE, en excelente “recaudador” de firmas entre los intelectuales para los documentos de protesta elaborados en esos años. Además de ello, este grabador colaboró en varias ocasiones con dramaturgos y cineastas. Así, por ejemplo, Zamorano fue el autor del cartel anunciador de la primera obra del GTR, *Vestir al desnudo*, de Pirandello, llevada a la escena por José María de Quinto. También hizo el de *En la Red*, de Alfonso Sastre⁵, una obra en la que, por cierto, Juan Antonio Bardem se encargó de la puesta en escena y Javier Clavo, otro miembro fundacional de Estampa Popular, de los decorados. Ambos carteles eran linóleos, lo cual los relacionaba directamente con la labor de Zamorano en el seno de Estampa Popular.

Es muy interesante también la colaboración de Zamorano con la productora de cine Uninci, ligada al PCE. Como recogimos con anterioridad, en 1961 grabador elaboró, entre otras cosas, un cartel para *Viridiana* de Buñuel⁶. Con anterioridad ya había sido uno de los artistas encargados de realizar figurines y decorados, así como de buscar localizaciones en Galicia, para la película *Sonatas*, de su amigo Ricardo Muñoz Suay⁷. Tal y como relatamos con anterioridad, cuando Muñoz Suay volvió de su viaje a México en relación con esta película, llevó, a Valdivieso y a Zamorano, los documentos del TGP que mencionamos al hablar de los referentes del Estampa Popular. Tal y como

⁴ Ricardo Zamorano colaboraba muy activamente tanto en relación con los pintores como con los cineastas. García Ortega tenía el encargo del PCE de la organización del sector de pintores entre los intelectuales y Ortiz Valiente colaboraba con él en estas tareas, especialmente en la labor desarrollada por el Partido en la Asociación de Dibujantes y en el Círculo de Bellas Artes. Sobre esta organización del trabajo entre los intelectuales, resultan muy interesantes algunos informes del PCE. Cfr. *Sobre diversos aspectos del trabajo del partido entre los intelectuales*, abril de 1954, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Caja 126, Carpeta 1.9-2; GARCÍA ORTEGA, José, *Informe sobre su actividad política y profesional*, (pasado a máquina en) mayo de 1954, AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32/11, dossier de Ortega.

⁵ Cfr. RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz, *Aproximación a la pintura realista...*, *Op.cit.*, 1976, p. 163

⁶ También hay constancia de que se encargó a Ortega realizar una serie de propuestas para el cartel de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* de Bardem y Berlanga, para su presentación en Cannes. Desgraciadamente, el proyecto fue rechazado. Cfr. ÁLVARO OÑA, Francisco Javier, *El realismo social en la obra de José García Ortega...*, *Op.cit.*, 2007, p.78

⁷ Cfr. RIAMBAU, Esteve, *Ricardo Muñoz Suay...*, *Op. cit.*, 2007, pp.293-299.

nos ha relatado este último⁸, el ejemplo mexicano les hizo pensar en hacer algo parecido en España. Esta idea ayudó a dar forma a la propuesta de Ortega de formar un grupo de arte comprometido.

Según Pascual Palacios Tardez⁹, entre los cuatro entrevistaron a otros artistas para llevar a cabo la creación del grupo de grabado que tenían en mente. Aunque esto puede ser cierto (no sabemos a cuánta gente pudieron haber entrevistado), el resultado nos muestra que simplemente se retomaron las relaciones que Ortega ya había establecido con Dimitri y con Luis Garrido. Ambos creadores se declaraban antifranquistas y habían incorporado lo social su obra tiempo atrás. A diferencia de otros artistas, ninguno de ellos militaba en el PCE. El primero había realizado obras con vocación popular cuando estaba en la resistencia en la Guerra Civil de Grecia (1944-1949).



José García Ortega y Luis Garrido en París (fotografía archivo Luis Garrido)

Luis Garrido había hecho su primera exposición en solitario en 1955, con obras inspiradas en los ambientes rurales de un pueblo de Burgos, en el que había pasado una temporada. Garrido había conocido a José García Ortega a

⁸ Cfr. Declaraciones de Ricardo Zamorano, en entrevista con la autora, Madrid, 7 y 16 de enero de 2006; 22 de enero de 2007; también en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, Op. cit., 1996, p. 40.

⁹ Cfr. Declaraciones de Pascual Palacios Tardez, en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, Op. cit., 1996, p. 37.

través de la Asociación de Dibujantes que había presidido su padre. Se trataba de un lugar donde, recordémoslo, Ortega desarrollaba su labor de “captación” de artistas para la causa antifranquista. Los pintores coincidieron en París en 1953. Ortega estaba allí gracias a una beca del Instituto Francés y Garrido, que se había visto obligado a empezar a trabajar joven (se encargaba de “todo lo relacionado con lo artístico” en la empresa de construcciones Benito Delgado), aprovechaba el periodo de vacaciones para visitar la ciudad. Las posibilidades de la capital francesa hicieron que, después de su primera exposición individual en Madrid, Garrido dejara su trabajo para dedicarse al estudio de la técnica del tapiz en Los Gobelinos. Así, en 1957, Luis Garrido estaba de nuevo en París. Allí, en un café de Saint Germain-des-Prés, el *Bonaparte*, “un señor pequeñito” le preguntó por José García Ortega. Era Dimitri Papagueorgui¹⁰.



Dimitri Papagueorgui en París (fotografía aparecida en la tesis de Aris Papagueorgui)

Ortega se había puesto en contacto con ambos para formar un grupo de grabado. La colaboración del artista griego era fundamental debido a su experiencia con la técnica y su intención de crear un taller de estampación en

¹⁰ Todo lo relativo a este artista recogido hasta ahora son datos proporcionados por las declaraciones de Luis Garrido, en entrevista con la autora, Madrid, 22 de marzo de 2007.

Madrid¹¹. Esta idea sólo se hizo realidad cuando, en 1958, Dimitri pudo contar con varios socios: Manuel Alcorlo, Antonio Zarco y Alfonso Fraile. Eran más jóvenes que él y no tenían experiencia en el mundo de la estampa, pero sí entusiasmo y... el capital necesario. Alcorlo aportó la suma correspondiente a sus dos terceras medallas en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1957. Ello les permitió comprar el material de taller litográfico del dueño de la galería Toisón, Ángel Suárez¹².

Así nació el taller de “los Parias”, en la calle Ilustración 12, el primer taller privado de estampación del Madrid de la posguerra. Éste se convirtió en un lugar de encuentro para todos los artistas interesados por el grabado. Algunos acabaron también colaborando en la labor de Estampa Popular, en Madrid o en otros ámbitos, como fue el caso de Reimundo Patiño, que lo hizo en Estampa Popular Galega. Gracias a su amistad con Carlos Pascual de Lara¹³,

¹¹ Dimitri Papageorgiou había recibido una sólida formación en las artes de la estampa y, ya lo hemos mencionado, había participado en la resistencia en Grecia. Llegó a Madrid en 1954 con una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores y comenzó sus clases de grabado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Cuando terminó su beca en 1956, Dimitri siguió asistiendo a los talleres y clases de las escuelas de Artes Gráficas (a la que había empezado a asistir a finales de 1954) y la Escuela de Bellas Artes.

¹² Dimitri había hecho su primera exposición en Madrid en esta galería en 1954.

¹³ Como ya se ha apuntado previamente, también Ortega estaba muy interesado en este artista. De hecho, según informes del PCE, Ortega habría tenido un papel destacado al “organizar” una protesta de Lara y otros artistas, cuyas obras fueron retiradas de la basílica de Aránzazu, “ (...) (66) [Ortega] da un magnífico ejemplo de moral comunista, de sacrificio de sus intereses personales a los intereses de nuestro Partido y del pueblo./ Ello le permite encontrar tiempo para mantener relaciones con numerosos (5) [los artistas] aparte de los que se agrupan en (67) [la Asociación de Dibujantes Españoles] y (68) [el Círculo de Bellas Artes], relaciones que sabe utilizar con agilidad para despertar la conciencia política de aquellos. Así, por ejemplo, surgió este verano un caso que (66) [Ortega] utilizó inteligentemente, el (82) [pintor Lara] y el (83) [escultor Oteyza] habían realizado (84) [la decoración] del (85) [Santuario de N.S. de Aranzazu], por encargo oficial. Terminado e instalado su trabajo se descolgó el (86) [Nuncio] con una nota pública, que apareció en la prensa, criticando la “obra sacrílega” de esos (65 los artistas), contraria, según él al espíritu de la Iglesia. Ello llevó a que las autoridades eclesiásticas y estatales diesen un viraje en redondo y anunciaran la retirada de las (74) [obras] de (82) [pintor Lara] y (83) [escultor Oteyza] del (85) [Santuario de N.S. de Aranzazu]. Ambos (6) [los artistas], claro está, manifestaron un profundo descontento. El camarada (66) [Ortega] supo relacionarse más estrechamente con ellos, (sólo les conocía superficialmente) sugiriéndoles el llevar a cabo una protesta colectiva contra la intromisión del (86) [Nuncio] en la libertad de expresión de los (65) [los artistas]. Cuajó la idea y se celebraron varias reuniones para darle forma, con asistencia de representantes de los más importantes grupos de (65 los artistas). Culminó esta acción en un proyecto de carta colectiva al (87) [Ministro de Educación Nacional] protestando contra la intervención del (86) [Nuncio] y pidiendo que éste retirase su ataque. Pensaban reunir unas cien firmas de (65) [los artistas] más conocidos de España. No sé lo que habrá salido efectivamente de todo ello, pero aunque dicha carta no llegara a enviarse, el hecho es que se había realizado todo un trabajo de agitación política, y que el camarada (66) [Ortega] había reforzado unas relaciones con algunos (65) [los artistas] importantes, todos ellos antifranquistas, pero sin perspectivas claras en cuanto a las

Dimitri entró en contacto con una parte del mundo artístico madrileño muy interesante. De esta manera conoció, entre otros, a Carmina Abril, dueña de la galería Abril, y al encargado de su programación, Ángel Crespo¹⁴. El enlace con los grabadores portugueses llegó a través de este último y, así, se organizaron los intercambios con la cooperativa de Gravura a los que nos referimos en el capítulo anterior. Esta colaboración fue abierta por la exposición de los grabadores portugueses en la galería Abril de Madrid, en enero de 1959. Los artistas del taller de “los Parias”, junto con otros cercanos a Carlos Pascual de Lara, correspondieron llevando a las salas de Gravura en Lisboa una muestra de su trabajo.

En realidad, esta exposición se había podido ver, un poco antes, entre el 16 y el 30 de abril, en la galería Abril. En la muestra se incluían obras de Alcorlo, Carmen Arocena, Lorenzo Goñi, Antonio Guijarro, Emilio Laguna, Carlos Pascual de Lara, Ramón Lapayese, Francisco Mateos, Enrique Ortiz Alonso, Dimitri, Palacios Tardez, Valdivieso y Antonio Zarco. Algunos de ellos (Pascual Palacios Tardez, Antonio Valdivieso y Zarco, además del propio Dimitri) formaron parte del grupo fundador de Estampa Popular.

A finales de 1959, Alcorlo dejó el taller, y Dimitri se asoció con Margarita Pérez Sánchez, viuda de Carlos Pascual de Lara (el pintor había muerto repentinamente en 1958), para editar una carpeta de estampas, la Colección Boj. Para ello trasladaron el taller a la calle Modesto Lafuente. Allí se dirigió José García Ortega para renovar su propuesta de crear un grupo de grabado. Dimitri accedió, y puesto que era el lugar en que se encontraba el taller de

posibilidades de luchar contra el régimen.(...)” Informe en clave (los números entre paréntesis se refieren a la clave, que se especifica entre corchetes). [SEMPRÚN, Jorge según apuntan algunos indicios en el documento] *Actividades, situación y problemas de nuestras organizaciones (1) [madrileñas] y (2) [intelectuales, universitarias]*, 1955, pp.6-7, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, jacq. 667.

¹⁴ La relación de Dimitri con Ángel Crespo (al que Dimitri había conocido en la galería Abril hacía unos años) dio como fruto también varias exposiciones individuales del artista en Portugal así como las ilustraciones (cinco xilografías en boj y tres aguafuertes) del volumen “Júpiter”, un poema de Ángel Crespo que iba a formar parte del libro inédito *Los Planetas*. Cfr. PAPAGUEORGUIU GARCÍA, Aris Alfonso, *Vida y obra de Dimitri Papagueorguiú en las artes de la estampa* (tesis doctoral inédita), Universidad Complutense, 2003, pp. 25 y 38.

estampación que se pondría en común, no es extraño que fuera en esa misma calle donde tuvo lugar la mítica reunión fundacional del grupo¹⁵.

En Estampa Popular los presupuestos de partida eran bastante sencillos ya que, aparte de Ortega, prácticamente ninguno de los demás artistas tenía especial interés por elaborar una teoría artística. Tal y como se puede deducir de sus primeras actividades, les unía una dedicación consciente a la tarea de llevar el arte y, a través de él, la realidad, al pueblo. Para esto el grabado resultaba una técnica interesante: permitía la reproducción de las imágenes y su abaratamiento pero, sobre todo, daba la posibilidad de realizar obras de reproducción de manera clandestina, sin pasar por la censura a la que se habrían visto sometidos de haberse dedicado a otros medios de difusión (desde el libro o la revista a la televisión).

Estas características diferenciaban al nuevo colectivo de grabadores de otros similares como eran la citada Colección Boj de Madrid, o experiencias anteriores como la *Collecció de Gravats Contemporanis* y la de Los Artistas Grabadores, que habían visto la luz en los años cincuenta en Barcelona y Madrid, respectivamente¹⁶. Las intenciones de estas iniciativas eran distintas de las de Estampa Popular, sin embargo, su dedicación fundamental al grabado les hacía compartir algunos artistas (como Dimitri Papaqueorgui) y algunas fórmulas de difusión. Aunque Estampa Popular nunca se dedicó, como las experiencias mencionadas, a la venta por suscripción, se podría encontrar cierta relación entre sus carpetas de estampas con poesía y las ediciones de la Rosa Vera.

Ni las formas, ni la temática, ni la estética, ni siquiera la técnica, venían impuestas por el grupo. Y es que, según la documentación consultada y los testimonios recogidos, y pese a lo que afirman algunas de las fuentes actuales

¹⁵ Todas las declaraciones sobre la vida de Dimitri proceden de su entrevista con la autora en su taller, Madrid, 16 de febrero de 2007; así como de la tesis realizada por su hijo, PAPAGUEORGUIU GARCÍA, Aris Alfonso, *Vida y obra de Dimitri...*, *Op. cit.*, 2003.

¹⁶ La *Collecció de Gravats Contemporanis* fue impulsada por las Ediciones de La Rosa Vera, fundada por el coleccionista Víctor María d'Imbert y el grabador Jaume Pla. Esta colección incluía, al principio, sólo a artistas catalanes, dando primacía al grabado sobre el texto que le acompañaba y que era su comentario poético. La primera colección se estampó entre 1949 y 1950. A la vista del éxito de la iniciativa Juana Mordó decidió llevar a cabo una iniciativa similar en Madrid, el primer volumen de *Los Artistas Grabadores* apareció entre 1955 y 1956.

más importantes sobre los grupos¹⁷, no hay pruebas de que Estampa Popular redactara entonces ningún tipo de *Declaración de Principios*. La datación del documento que se ha considerado prácticamente como su manifiesto (sobre todo en relación con Madrid) es problemática en varios sentidos. No se publicó en ninguna exposición y, salvo Ricardo Zamorano y Arturo Martínez, ningún otro grabador parecía saber de su existencia. Es decir, no se trataba de un escrito pensado, aceptado y difundido por los componentes del grupo.

Nunca hemos visto ninguna edición original de dicho texto, tan sólo transcripciones. Arturo Martínez asegura que él pudo ver el manuscrito y que lo recibió de manos de Pascual Palacios Tardez¹⁸. Creemos que él fue el primero en publicarlo fechado en 1959¹⁹ y que, de ahí, habrían tomado el texto las publicaciones siguientes²⁰. Sin embargo, varias características del escrito nos hacen dudar de una redacción tan temprana. El primer elemento extraño es que se hable de “Estampa Popular de Madrid”. Se trata de una denominación que no apareció hasta que no hubo más grupos similares en otras regiones de España; sólo entonces los distintos centros se diferenciarían entre sí a través del nombre. De tratarse de un documento redactado en los primeros momentos de vida de la agrupación, hacer esta precisión en el nombre no habría tenido ningún sentido.

Por otra parte, se puede observar que, tanto la estructura como la distribución de contenidos de la *Declaración de Principios*, tienen mucho más que ver con la del TGP (con las tres versiones que conocemos de la misma)²¹ que con cualquier manifiesto de Ortega o con las presentaciones del grupo en

¹⁷ GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op. Cit.*, 1996, p. 13.

¹⁸ Cfr. Declaraciones de Arturo Martínez, en entrevista con la autora, Ávila, 24 de febrero y 19 de mayo de 2007.

¹⁹ Cfr. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales...*, *Op. cit.*, 1992, Pp. 70-71.

²⁰ Nos referimos, fundamentalmente, a la que se considera hoy como referencia básica y fundamental para estudiar a Estampa Popular GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op. cit.*, 1996, pp. 20.

²¹ Cfr. TALLER DE GRÁFICA POPULAR, *Declaración de Principios...*, *Op. cit.*, 1945, en CORTÉS JUÁREZ, Erasto, *El grabado contemporáneo...*, *Op. cit.*, 1951, pp.19-20; TALLER DE GRÁFICA POPULAR, *Declaración de Principios del Taller de Gráfica Popular*, México D.F., 1937, en ADES, Dawn (comisaria), *Arte en Iberoamérica...*, *Op.cit.*, 1990, p. 325; TIBOL, Raquel, *Gráficas y Neográficas*, México D.F., UNAM, 1987, p. 70. La Declaración de Principios de Estampa Popular se publicó, fechada en 1959 en MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales...*, *Op. cit.*, 1992, pp. 70-71.

sus primeras exposiciones²². Aunque dedicándoles un mayor espacio y modificando algunas cosas, los bloques temáticos de ambos textos son muy similares: definición del colectivo, voluntad de servir al pueblo, concreción de características de la obra e importancia de la calidad plástica, cooperación con otras agrupaciones profesionales, defensa de los derechos de los artistas.

A esta base común, Estampa Popular añadía unas líneas acerca de la libertad de expresión y un llamamiento para que se les sumaran más creadores. Sabemos que éste fue el único texto programático que escribió el TGP²³ aunque, por lo que hemos podido comprobar, se publicó varias veces (en 1937 y 1949, como mínimo) con ligeras modificaciones. Su versión más reciente aparecía en el libro *El grabado contemporáneo* (1951)²⁴ que, como sabemos, conocía Ricardo Zamorano. Sin embargo, pocos componentes de Estampa Popular tenían conocimiento del taller mexicano y de las publicaciones y estampas que vieron Zamorano y Valdivieso. Esto nos hace pensar que pudo haberse tratado de un escrito elaborado sólo por unos cuantos (pocos) grabadores. Y, de nuevo, seguramente no en 1959.

Sólo hemos visto publicada esta *Declaración de Principios* en una ocasión antes de la tesis de Arturo Martínez. Con motivo de la exposición *Madrid. El arte de los 60*, celebrada en 1990, la revista *Crónica 3* publicó un número dedicado al tema, en él se publicaba el texto en cuestión pero con la fecha de 1967²⁵. No sabemos de dónde se copió el escrito, tampoco quién lo facilitó ni por qué se le asignó esta fecha, sin embargo, los factores que nos hacían dudar tienen una explicación más lógica en 1967. El empleo del nombre “Estampa Popular de Madrid” era habitual y necesario en una época en la que había varios grupos activos. De hecho, en la exposición de L’Hospitalet de Llobregat, que se había celebrado poco antes, se habían reunido casi todos

²² Nos referimos a los textos sin firmar que aparecían en los catálogos de las exposiciones en las galerías Abril de Madrid y Sur de Santander, en mayo y agosto de 1960. Aunque no hemos podido ver el que correspondería a la primera, suponemos, por el segundo, que se trató del mismo escrito de presentación en ambas muestras. Cfr. *Estampa Popular* (catálogo de la exposición), Santander, 1960, s/p.

²³ Cfr. ADES, Dawn (comisario), *Arte en Iberoamérica...*, Op. cit., 1990, p. 181.

²⁴ CORTÉS JUÁREZ, Erasto, *El grabado contemporáneo...*, Op. cit., 1951.

²⁵ Cfr. ESTAMPA POPULAR DE MADRID, “Declaración de Principios”..., Op. cit., junio de 1990, p. 31.

ellos, apareciendo en su catálogo, por primera vez en una exposición, la denominación de “Estampa Popular de Madrid”²⁶.

Por otra parte, después de siete años de actividad, era lógico que el grupo madrileño se repensara y redefiniera. En 1964 había aparecido un texto programático de Estampa Popular de Valencia con carácter de manifiesto²⁷, en 1965 Tomás Lloréns (autor del mismo) había hecho un análisis del primer año de vida del núcleo de Valencia²⁸. En él se incluía una crítica directa al proceder de los grabadores de Madrid y se achacaba el escaso éxito adquirido a sus errores de estrategia. En 1966 Valeriano Bozal había publicado *El realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo*²⁹ donde analizaba a los grupos existentes, estableciendo una clara diferencia entre las propuestas madrileñas y las valencianas, para acabar decantándose por estas últimas³⁰. Ante este panorama, es posible que Estampa Popular de Madrid decidiera redactar una *Declaración de Principios* clara, reivindicativa y ligada a la tradición revolucionaria que representaba el TGP.

De esta manera, el punto de partida de Estampa Popular habría de situarse en estas reuniones y conversaciones de pintores antifranquistas en Madrid y París. Los deseos de incluir en el grupo a todo aquél que deseara empuñar la gubia eran tales que un texto que obligara en algo a los miembros del grupo habría sido contraproducente. Se trataba de dar la mayor libertad de partida para que la agrupación tuviera posibilidades de supervivencia.

²⁶ Hay que decir, no obstante, que en el catálogo elaborado por Estampa Popular de Sevilla para su exposición en la Facultad de Derecho (1964), aparecen citados, bajo el nombre común de Estampa Popular, los componentes agrupados por ciudades. Bilbao, Córdoba, Madrid y Sevilla son las tres mencionadas. No obstante, creemos que no se trata de una explicitación de nombres sino de una forma de elaborar la lista (de haber respetado las denominaciones de cada agrupación habría escrito “Estampa Popular de Vizcaya”, por ejemplo).

²⁷ LLORÉNS, Tomás, *Estampa Popular de Valencia* (catálogo de la exposición), Valencia, 1964, recogido en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op. cit.*, 1996. p. 24-25.

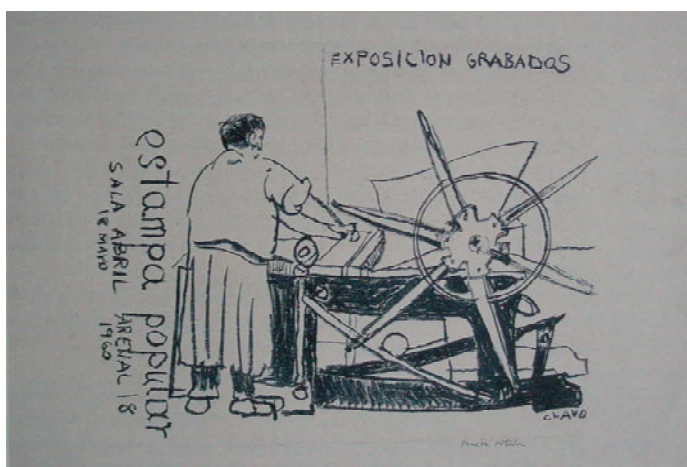
²⁸ LLORÉNS, Tomás, “Un any d’Estampa Popular de València”, en *Serra d’Or*, nº 11, Montserrat, noviembre de 1965, pp. 41-43.

²⁹ BOZAL, Valeriano, *El realismo, entre el desarrollo...*, *Op.cit.*, 1966.

³⁰ Bozal podía considerarse partícipe del desarrollo teórico de Estampa Popular de Valencia puesto que, como veremos, fue uno de los organizadores (junto con Tomás Lloréns) de las reuniones y charlas sobre arte en las que participaron los creadores valencianos.

3.1.2. Las primeras exposiciones

El 18 de mayo de 1960 se inauguró, en la Sala de Arte Abril, la primera exposición de Estampa Popular. En ella participaron todos los fundadores; sólo había dos excepciones, José García Ortega, que se encontraba huido³¹, y Zarco, que se había ido a París con una beca³². Ricardo Zamorano³³ recuerda que los componentes del Equipo 57 acudieron a la galería y les hicieron una dura crítica, acusándoles de hacer “populismo”. Sin embargo, poco después, algunos de los miembros del equipo cambiaron de opinión ya que formaron parte de nuevos grupos de Estampa Popular.



Estampa Popular, cartel de la exposición en la galería Abril, mayo 1960



Prensa litográfica de Dimitri Papagueorguiú (fotografía aparecida en la tesis de Aris Papagueorguiú)

Su exhibición inaugural no se correspondía con el tópico del trabajo exclusivo del grabado en planchas de linóleo. En la muestra de Abril³⁴, se

³¹ El motivo era que Ortega había asistido al VI Congreso del PCE en Praga, celebrado en las navidades de 1959. Las infiltraciones de la policía en este encuentro culminaron con varias detenciones, como la de Luis Goytisolo. Sobre García Ortega pesaba un bando de busca y captura que le impidió moverse libremente por España, obligándole al exilio en Francia.

³² En ese mismo año le habían concedido una beca de la Fundación Rodríguez-Acosta y otra de la Fundación Juan March para ampliar estudios, primero en Granada y luego en el extranjero. Cfr. PAPAGUEORGUIU GARCÍA, Aris Alfonso, *Vida y obra de Dimitri...*, Op. cit., 2003, p.49.

³³ Cfr. Declaraciones de Ricardo Zamorano, en entrevista con la autora, Madrid, 7 de enero de 2006; y también en entrevista con la autora del estudio RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, *Aproximación a la pintura realista...*, Op. cit., 1976, p.217

³⁴ La sala Abril se encontraba en la librería del mismo nombre, en la calle Arenal. En 1950 Tomás Seral había vendido su librería a Carmina Abril para mudar Clan, su librería-galería a la calle Espoz y Mina. Seral era un poeta surrealista, librero de Zaragoza, y expuso desde el principio el arte español de vanguardia más joven y renovador. En la Sala Abril su propietaria organizó, siempre de forma gratuita, exposiciones de arte de avanzada. A decir de Leocadio Machado esta sala de exposiciones “jugando entre el decorado y la plástica, armonizando con una perfecta gama de colores tenues, tiene a su lado el calor de una bibliografía rara y

colgaron obras realizadas en una amplia variedad de técnicas. Había linóleos, pero también xilografías (de Ortiz Valiente, Valdivieso y Zamorano), litografías (de Clavo) y aguafuertes (de Dimitri). El cartel de la muestra era una litografía de Clavo que representaba una prensa litográfica. Como si de un juego de espejos se tratara, la prensa del taller de Dimitri era representada en la misma estampa que en ella se estampaba .

Desde el principio se inició una colaboración con los poetas realistas que fue en aumento durante estos primeros años. Garrido³⁵ cuenta que, en esta muestra inaugural, Gloria Fuertes recitó un poema en cuyos versos se decía algo parecido a “Santo Ángel de la Guardia patrón de la policía, qué mal te van las pistolas vida mía”, éstos les llevaron a la Dirección General de Seguridad aunque, esta vez, salieron airosos del asunto³⁶. García Ortega había conocido a Gloria Fuertes unos años antes, en la exposición de arte al aire libre del Retiro de 1954. La consideró persona interesante para el Partido y la describió por ello en su informe:

“tal vez sea uno de los poetas que más en vanguardia están, de los que hay en España. Su campo poético es el campo social, Su lenguaje el adecuado al público que va, su manera la única que hoy te permite ir algo más lejos al decir, su acción donde están las masas, no en grupos aislados de “exquisitos”, en fin, mejor que lo que yo os pueda decir, sobre su poesía, podéis verlos en su libro que os adjunto. No es definitivo pero supone un paso adelante. Aun no ha llegado a centrarse, pero puede que vaya eliminando posos que tiene producto del aislamiento de lo progresivo en que se vive en España.”³⁷

Si bien su carácter era muy similar al de *Tres pintores y un tema*, la exhibición de Estampa Popular en la galería Abril, no fue recibida de la misma

espléndida. Podríamos decir que este ámbito se ha forjado para escudar a la buena pintura; buena de “hecho y de derecho”, que llena de escollos y de dificultades, todos eluden”. “Inaugura, coincidiendo con el medio siglo, presentando algunas obras de los plásticos de más acusada personalidad y que mayores controversias han suscitado en los cincuenta años transcurridos del siglo XX, Picasso, Miró, Chagall, Klee, Luna, Torres García y Llorens Artigas”. MACHADO, Leocadio, “Crítica de arte”, *Índice*, diciembre de 1950, recogido en FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, “Las galerías de arte...”, *Op. cit.*, pp. 10-16.

³⁵ Cfr. Declaraciones de Luis Garrido, en entrevista con la autora, Madrid, 7 de marzo de 2007.

³⁶ *Idem*, 7 de marzo de 2007.

³⁷ Cfr. GARCÍA ORTEGA, José, *Informe de Ortega*, 13 de agosto de 1954, p. 20, AH PCE, Dirigentes, dossier de Ortega.

manera. Antonio Giménez Pericás fue el primero, y prácticamente el único que, desde las páginas del suplemento quincenal de *Acento Cultural*³⁸, se ocupó de anunciar la propuesta del nuevo grupo. Curiosamente, el título de su artículo pasaba por alto que eran siete los artistas expuestos y sólo mencionaba a cinco en el título. Las obras de Clavo y Dimitri no le parecían equiparables a las demás, aunque reconocía su calidad. Ciertamente, las obras de estos últimos eran mucho más amables que las del resto, quizá por eso Giménez Pericás no veía en ellos “un social realismo descriptivo de vida popular”³⁹, como en los otros cinco. Al hablar de los grabados de estos últimos los ponía en relación con las iniciativas que, con objetivos similares, se estaban dando en el cine o en la literatura: el realismo (mencionando el recurrente, “llamar a las cosas por su nombre” del programa de mano), lo popular, la denuncia y la intervención en la realidad a través del arte, eran los rasgos que el crítico destacaba en esta primera ojeada al grupo.



Javier Clavo, *Maternidad 1*, s.f.



Dimitri Papagueorgiu, *La cerda y sus hijas*, 1957-60

³⁸ Cfr. GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, ““Estampas Populares”, Clave y Tapies y un premio. Salas “Abril”, “Prisma” y “Nebli””, en *Acento Cultural*, suplemento quincenal, nº 13 y 14, Madrid, 15 de junio de 1960, pp.6-7. Pericás fue también el encargado de dar cuenta de la primera muestra del Grupo Sevilla en esta misma revista. / Cfr. GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, “2 Exposiciones. Homenaje a Zabaleta y Grupo Sevilla”, *Acento Cultural*, nº 14, Madrid, septiembre de 1961, pp. 8-9.

³⁹ *Ibidem*, septiembre de 1961, p. 8.

Aparte de esta publicación, tan sólo se ocupó de la exhibición la revista comunista *Nuestras Ideas*⁴⁰. Aunque ya nos referimos a ello con anterioridad, conviene recordar que, en ella, se rastreaban los modelos con los que se podía relacionar la iniciativa española, entre ellos la tradición mexicana, así como con una propia, española, nacida en el XIX, que llegaba hasta la Guerra Civil y que estaba siendo recuperada en el grupo de la sala Abril. De esta manera, en estos dos artículos, los primeros que se escribieron acerca de Estampa Popular, se mencionaba prácticamente la lista completa de las agrupaciones, artistas y tradiciones que permitían entenderlos en clave crítica y antifranquista.

Pero no nos engañemos, sólo hablaron de la exposición publicaciones de ámbitos afines a la ideología de los artistas que en ella participaban. Esto es evidente en el caso de *Nuestras Ideas*, ya que varios militantes del PCE se encontraban entre los componentes del grupo, pero también en el de *Acento Cultural* ya que, en esta revista del SEU, colaboraban varios intelectuales militantes o simpatizantes del PCE. No en vano, en esta publicación se recogieron muchos artículos y estudios relacionados, una vez más, con el realismo, las artes y el artista comprometido⁴¹. Es más, varios artistas de Estampa Popular ilustraron algunos números de la revista, como fue el caso de

⁴⁰ VIDAL, Pablo, "Cuatro notas sobre pintura...", *Op.cit.*, 1960, pp. 101-102.

⁴¹ Citemos, como ejemplo, artículos escritos sobre la novela y la poesía social. Cfr. LÓPEZ PACHECO, Jesús, "Realismo sin realidad" y VÉLEZ, Carlos, "Notas sobre la poesía social", ambos en *Acento Cultural*, Madrid, noviembre de 1958, pp.5-7 y 13-14, respectivamente; NIETO, Ramón, "Función social de la literatura", en *Acento Cultural*, nº extraordinario, Madrid, julio-octubre de 1960, pp. 10-16. Se creó un coloquio sobre la poesía cuyas aportaciones hasta la fecha se resumieron en el artículo, C.V. [VÉLEZ, Carlos], "Resumen y esperanza", en *Acento Cultural*, nº extraordinario, julio-octubre de 1960, pp. 28-29. También el teatro realista y sus autores ocuparon un importante espacio en esta publicación desde el principio, así, por ejemplo (será uno de los espacios donde, como en *Primer Acto*, se publique el manifiesto del GTR). Cfr. SASTRE, Alfonso, "Arte como construcción. Manifiesto de Alfonso Sastre", en *Acento Cultural*, nº 2, Madrid, diciembre de 1958, pp. 63-67. Otros sobre el realismo interpretado teniendo a Hauser en mente (y citándolo en el texto). Cfr. MONTERO, Isaac, "Realismo y magia"... *Op.cit.*, diciembre de 1958, pp. 5-7. Algunos más sobre el arte popular y sobre el arte y la realidad, Cfr. QUINTO, José María de, "Evasión y testimonio en un arte popular", en *Acento Cultural*, nº 2, Madrid, diciembre de 1958, pp. 26-27; GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, "La cita del arte con la realidad. El pabellón español en la XXX bienal de Venecia", en *Acento Cultural*, (suplemento quincenal), nº 19 y 20, Madrid, 15 de noviembre de 1960, pp. 6-7.

Pascual Palacios Tardez⁴². Y eso sin contar con que, seguramente, Pericás conocía ya entonces a varios miembros del grupo.

Para el resto de medios de comunicación la muestra de la galería Abril pasó sin pena ni gloria por el panorama expositivo de 1960. En este discretísimo impacto en la crítica debió también de pesar el hecho de que las estampas (como todas las imágenes) admitieran interpretaciones diversas, que su estética no era muy diferente de la de algunos artistas del momento y que, sobre todo, sus artistas no tenían una trayectoria antifranquista del calibre de la de José Ortega. Cualquier cosa que hiciera este artista sería interpretado en clave crítica y comunista. Puesto que él no participaba en esta muestra, estaba ausente uno de los marcadores ideológicos, un elemento con el que había contado *Tres pintores y un tema*. Era necesario un periodo de tiempo mayor para que se difundiera el conocimiento de Estampa Popular. La necesidad de explicitar filiaciones como la de los grabadores mexicanos, el arte comprometido de la Guerra Civil o el realismo literario y cinematográfico, servía para indicar una orientación ideológica implícita. Con ello se daban, en realidad unas claves de lectura que sólo podría reconocer quien se encontrara familiarizado con ellas de antemano. No obstante, quizá esta falta de atención inicial permitió que el grupo no fuera abortado en sus inicios.

A continuación, entre el 1 y el 15 de agosto de 1960, tuvieron lugar dos muestras simultáneas: una en la Residencia de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores en Madrid, y otra en la Sala de arte Sur de Santander. En ambas, se empleaba el mismo texto de presentación que, según las investigaciones de uno de los artistas, habría sido escrito por Gaya Nuño⁴³, por aquel entonces, vicepresidente de la Asociación Española de Críticos de Arte. La primera fue organizada por Enrique Martín, administrador de la Residencia⁴⁴. Antonio Valdivieso⁴⁵ recordaba que la muestra coincidió

⁴² Cfr. *Acento Cultural*, nº extraordinario, Madrid, julio-octubre de 1960. También habían aparecido, antes de que se incorporara a Estampa Popular, imágenes de Francisco Mateos ilustrando el *Acento Cultural*, nº 3, Madrid, enero de 1959.

⁴³ Arturo Martínez hace esta afirmación junto a la reproducción del catálogo de esta exposición, aunque no precisa sus fuentes. Cfr. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales...*, *Op.cit.*, 1992, p.83.

⁴⁴ Cfr. PAPAGUEORGUIU GARCÍA, Aris Alfonso, *Vida y obra de Dimitri...*, *Op. cit.*, 2003, p.44.

con un curso de verano al que asistían estudiantes de la Universidad de Yale, y que éstos, a diferencia de la crítica, acogieron muy bien la obra expuesta.



Manuel Arce, Dimitri, Ricardo Zamorano y Javier Clavo y Yorgos Gueorgui en la galería Sur, 1960 (fotografía aparecida en la tesis de Aris Papageorgui)



Dimitri, Yorgos Gueorgui, Ricardo Zamorano y Javier Clavo en la galería Sur, 1960 (fotografía aparecida en la tesis de Aris Papageorgui)

Manuel Arce, propietario de la librería y galería Sur, y una figura fundamental del panorama cultural más avanzado de Santander⁴⁶, se encargó de organizar la exhibición en esta ciudad. Como se advierte en las cartas⁴⁷, el interlocutor elegido para la organización de la muestra fue Ricardo Zamorano que había residido allí y tenía buena amistad con el galerista⁴⁸. Sin embargo, sabemos que, en lo que respecta a las facturas de venta, se enviaron también copias a Dimitri y Clavo, que habían acudido, junto con Zamorano, a la inauguración en Santander.

⁴⁵ Cfr. Declaraciones de Antonio Valdivieso, en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, Op. cit., 1996, p.39.

⁴⁶ Arce también escribía narrativa y poesía, se habían publicado versos suyos, por ejemplo, en la revista *Españaña*. Apadrinado por Vicente Aleixandre, fundó la revista *La Isla de los Ratones (Hojas de Poesía)* y su continuación (a partir de 1955) en el proyecto editorial de colecciones de libros "Poetas de hoy", "Narración y ensayo" y "Arte y bisonte". En esa revista publicaron hasta 1955 poemas de Celaya, Hierro, José Luis Hidalgo y Carlos Salomón. La librería y galería Sur fue fundada en 1952 (cerró en 1994) y en ella expusieron grupos como Dau al Set o El Paso. Su línea expositiva siempre se situó en la vanguardia del mercado artístico español contemporáneo. Arce se implicó también en el terreno político así, por ejemplo, se presentó como candidato por el PSOE a la alcaldía de Santander en 1987. Sobre la relevancia de Sur y de su creador, véase HUICI, Fernando *et alii*, *Galería Sur, exposición documental* (catálogo de la exposición), Madrid, MNCARS, 1996.

⁴⁷ Cartas de Manuel Arce a Ricardo Zamorano, fechadas en Santander, los días 7 y 21 de julio, 19 de agosto de 1960. Todas ellas reproducidas en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, *Aproximación a la pintura realista...*, Op. cit., 1976, pp. 227-230.

⁴⁸ Así, por ejemplo, Zamorano estuvo, junto con su mujer y su cuñado (Isabel y José Hierro), en la inauguración de la galería, además de en otros eventos celebrados allí con posterioridad. Cfr. HUICI, Fernando *et alii*, *Galería Sur, exposición documental* (catálogo de la exposición), Madrid, MNCARS, 1996, p.21.

El escrito que introducía esta muestra⁴⁹, el más antiguo que hemos podido consultar directamente⁵⁰, era muy moderado en sus contenidos, lo cual refuerza nuestra afirmación de que la mencionada *Declaración de Principios*, que tiene un tono tan distinto, fuera redactada en otro momento. En el texto de Sur, prácticamente todo giraba en torno a la importancia del relanzamiento del grabado, una orientación mucho más pragmática e, incluso, comercial⁵¹ que los fines idealistas y revolucionarios que se suponen al grupo⁵². Tan sólo la frase “llamar las cosas por su nombre”⁵³ evidencia indicios de cierto desafío. Se trataba de una expresión que coincidía con la que había aparecido en el párrafo que cerraba un artículo de la revista *Nuestras Ideas*, que fue publicado en el momento en que se estaba formando Estampa Popular⁵⁴.

El contenido de este escrito debía tener que ver, entre otras cosas, con la ausencia de Ortega. Puesto que era el principal responsable de la orientación crítica y beligerante del colectivo, su exilio en estos primeros años de actividad habría impedido su participación siendo la causa de una presentación poco comprometedora en estas muestras iniciales. Este escrito sería también un indicio no sólo del poco interés de los grabadores por concretar concepciones estéticas de grupo (ni siquiera como acto fundacional), sino también de una formación teórica superficial, como indicaba el manejo de un concepto muy poco definido de realismo. Este realismo no se mencionaba en el catálogo pero quedaba brevemente descrito en una entrevista. En ella Clavo, Dimitri y Zamorano hacían hincapié en su intención de popularizar la obra artística, así

⁴⁹ Cfr. *Estampa Popular* (programa de mano de la exposición), Santander, 1960, s/p.

⁵⁰ Los anteriores los conocemos gracias a las reproducciones en trabajos anteriores (reproducciones en las que se ha alterado la apariencia del original). Cfr. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales...*, *Op.cit.*, 1992.

⁵¹ En los programas de mano de las exhibiciones se incluía, además, una mención al Estudio Boj como el lugar donde se habían estampado los grabados. De esta manera se reconocía la labor del taller en la producción de las imágenes y, además, se contribuía a dar a conocer el recién creado espacio.

⁵² Creemos que este énfasis en la apuesta de mercado podría estar relacionada con la pertenencia al grupo de Dimitri. Éste, con su taller recién inaugurado, era uno de los más formados técnicamente y debía de estar muy interesado en dar a conocer lo que era su medio de vida. La mención al Estudio Boj en este mismo catálogo estaría motivada por el reconocimiento de la ayuda prestada pero también por la intención de publicitarlo.

⁵³ Cfr. *Estampa Popular* (catálogo de la exposición), Santander, 1960, s/p.

⁵⁴ Cfr. GARCÍA, Pascual, “A propósito de una exposición”, en *Nuestras Ideas*, nº 7, Bruselas, diciembre de 1959, p. 111

como en la flexibilidad del colectivo para incluir nuevos miembros. En algunos momentos, se trataba, de una repetición, casi literal, de lo que se expresaba en el catálogo:

“Bajo el nombre “Estampa Popular” (...) nos hemos reunido un grupo de artistas con la intención de conseguir un movimiento de entusiasmo hacia el grabado como forma artística para una gran comunicación popular (...) nosotros no pretendemos hacer un coto cerrado, sino, por el contrario, deseábamos que muchos pintores viesen la gran posibilidad de divulgar su arte y el que éste llegue hasta las clases menos privilegiadas. Por lo tanto, aceptaremos en “Estampa Popular” a todo aquel artista que siente interés por el grabado y por la intención que nos guía a los fundadores”⁵⁵

Se trataba, por lo tanto, de una difusión orientada al pueblo, de una popularización del arte. Este concepto suponía la inclusión de un campo de referencias amplio y complejo, que Estampa Popular reclamaba desde su mismo nombre. Lo popular había sido reivindicado y estudiado antes de la Guerra Civil⁵⁶, el franquismo retomó después esta preocupación, transformándola en algo prácticamente decorativo. Como bien indica Carmen Ortiz⁵⁷, tanto los nacionalismos como el fascismo, se interesaron por el pueblo, el principal elemento práctico para sus fines ideológicos, y creyeron encontrar la esencia de este pueblo en el folklore. El franquismo lo empleó como un elemento que dotaba a la dictadura de continuidad, de una relación con el pasado que era más profunda que la proporcionada por la historia. Y es que se suponía que el folklore bebía directamente de la espiritualidad del pueblo, con la que la ideología del Movimiento se identificaba. De ahí el interés suscitado, por ejemplo, por la figura del campesino idealizado en las artes plásticas,

⁵⁵ Cfr. ARCE, Manuel, “Reivindicar al grabado como forma de arte es la meta perseguida por “Estampa Popular”, en *Diario Montañés*, 6 de agosto de 1960. Agradecemos a Luis Garrido que nos proporcionara este material.

⁵⁶ El estudio de lo popular en España tuvo, a finales del siglo XIX, en Antonio Machado Álvarez (el padre de los dos poetas) a una de sus figuras más destacadas. Fue catedrático de Folklore en la Institución Libre de Enseñanza y el responsable de la creación de las sociedades de Folklore en España, una, al menos, por región. Cfr. VELASCO MAILLO, Honorio M., “El folklore y sus paradojas” en *Reis, Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 49, 1990, p. 123.

⁵⁷ Cfr. ORTIZ, Carmen, “The Uses of Folklore by the Franco Regime”, en *The Journal of American Folklor*, vol. 112, nº 446, otoño de 1999, pp. 479-496.

aunque, al parecer, frente a lo visual, se prefirieron las vertientes musicales y poéticas de lo rural⁵⁸.

Las corrientes de arte comprometido, y la de Estampa Popular con ellas, recogieron lo popular en otro sentido, en el que tenía que ver con la labor desarrollada por las Misiones Pedagógicas o La Barraca, así como con los estudios antropológicos que se habían iniciado a finales del siglo anterior. Los temas de los artistas que aquí nos ocupan pretendían precisamente responder a esta forma de popularidad. Esto se podía observar de forma muy clara en las imágenes de campesinos trabajadores y esforzados de Estampa Popular, que nada tienen que ver con el mito rural del que gustaba el régimen⁵⁹. En este mismo sentido de oposición habría que interpretar las referencias a lo popular y lo tradicional en los casos vasco, gallego, catalán y valenciano. Era una manera de reivindicar diferencias regionales que el régimen había procurado folklorizar para eliminar su potencial problemático⁶⁰.

Esta forma de concebir lo popular se defendía en artículos contemporáneos a la aparición de Estampa Popular, como el de Juan Goytisolo "Para una Literatura Nacional Popular", que oponía lo popular a la teoría orteguiana de la deshumanización del arte. La polémica que generó este escrito⁶¹ caló también en los medios comunistas, de manera que se hicieron

⁵⁸ *Ibidem*, 1999, p. 483.

⁵⁹ En un sentido similar al de las experiencias de la II República mencionadas, en el horizonte de los grabadores de los sesenta se encontraba la idea de que su público había de estar formado por los oprimidos por la cultura oficial. Si en un principio podría suponerse que aspiraban a interesar fundamentalmente a los trabajadores, como se explicará más adelante, pronto identificaron un grupo de interés en las clases medias y los universitarios. Un sector en el que su cometido había de ser, más bien, el de contrarrestar las ideas y prejuicios adquiridos a través del sistema.

⁶⁰ Este era uno de los objetivos de la creación de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, por ejemplo. En sus inicios tenía el objetivo de fomentar el sentimiento de unidad tal y como explicaba Pilar Primo de Rivera en 1939, "Cuando los Catalanes sepan cantar las canciones de Castilla, cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y sepan que se toca el txistu, cuando el cante andaluz enseñe toda su profundidad y toda la filosofía que tiene, cuando las canciones de Galicia se conozcan en Levante, cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí habremos conseguido la unidad entre los hombres y las tierras de España". Una orientación que, sin embargo, variaría con el tiempo para buscar el arraigo regional a través del conocimiento de los cantes y bailes propios de cada región. Cfr. CASERO, Estrella, "Los coros y danzas de la Sección Femenina, teoría y práctica" en *Cairon*, nº 1, Alcalá de Henares, 1995, pp. 65-70.

⁶¹ Cfr. GOYTISOLO, Juan, "Para una Literatura Nacional Popular", en *Ínsula*, nº 146, Madrid, 1959, pp. 6 y 11. Este artículo generó polémica, motivando las respuestas de Guillermo de Torre y José Corrales Egea en el nº 152-153 de *Ínsula*. Mencionemos también, como

referencias a él en revistas como *Nuestras Ideas*⁶². Ocurría que la idea de lo nacional-popular se oponía total y explícitamente, a los usos que del folklore hacía el nacionalismo franquista. Goytisolo reclamaba una literatura que plasmará, justamente, este sentir del hombre contemporáneo. José Ortega había apuntado algo parecido en su escrito de 1957, cuando explicaba que buscaba “una pintura basada, acodada, en las tradiciones artísticas de nuestra cultura, tratando de asimilar lo auténticamente nacional y no sus facetas falsas. El exotismo, el pintoresquismo.”⁶³

Lo popular suponía también una crítica al arte para minorías, al arte deshumanizado de Ortega y Gasset. De nuevo encontramos referencias en este sentido del escrito de García Ortega, cuando demandaba un arte humanista y humanizado⁶⁴. El ideal de que todo hombre pudiera acceder a la cultura, que implicaba también que todo el que lo deseara realmente pudiera crear, justificaba también la elección de la técnica. La sencillez del aprendizaje de la técnica del grabado sobre linóleo hizo que esta técnica fuera elegida por todos aquellos que empezaban a introducirse en las técnicas de reproducción. A su favor pesaban también la larga tradición así como el efecto tosco, popular que se conseguía en las estampas gracias a ella. Para terminar, a esto había que sumar el bajo coste de realización y producción que esto suponía.

Las ideas de economía y sencillez también estaban detrás de la elección de la forma de montar las estampas. Como se puede comprobar en las fotografías, para responder al carácter “popular” de las obras, se las mostraba del modo más sencillo posible, sin enmarcar, fijadas con chinchetas o celo. Los grabados se situaban así a medio camino entre la calle y lo institucional, entre el objeto de consumo y el de colección, contrastando un sistema de fijación propio del cartel con su ubicación en una galería y la condición de original

curiosidad, que el retrato que aparece en la página 6 del artículo de Goytisolo, iba acompañado de un retrato de Benjamín Jarnés, realizado por el futuro componente de Estampa Popular de Madrid, Ricardo Zamorano lo cual nos da una idea de la compleja red de relaciones que se daba entre los distintos ámbitos de la cultura progresista del momento.

⁶² Cfr. GALÁN, Luis, “Literatura y política”, en *Nuestras Ideas*, nº 7, Bruselas, diciembre de 1959, p.35.

⁶³Cfr. GARCÍA ORTEGA, José, *Declaración de principios...*, *Op. cit.*, 1957, reproducida en MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales...*, *Op. cit.*, 1992, p. 59. Reproducida en una de las figuras del capítulo anterior.

⁶⁴ Cfr. *Idem*, 1957.

múltiple de la imagen expuesta. Así le explicaba Ricardo Zamorano a Francisco Zamora el modo de colgar las obras que se deseaba en relación con la exposición en el Ateneo de Sevilla, de la que hablaremos más adelante:

“[Los grabados] van sin montar, como es costumbre en las obras gráficas de tipo popular, solamente van colocados con papel de pegar “celo” o con chinchetas”⁶⁵

En la misma entrevista realizada en Santander, tras discutirse acerca de la artisticidad del grabado y de las técnicas empleadas, se precisaba la importancia de la adscripción al realismo. Este realismo se relacionaba mucho más con la intención que con la forma, aunque no se trataba todavía de la idea del “realismo intencional” que animaría las propuestas de Tomás Lloréns en Valencia, varios años más tarde:

“Acaso (...) lo que conviene decir o matizar es lo que entendemos como “realismo” (...) el arte, cuando no tiene una “intencionalidad”, es figurativismo. Ilustra Clavo esta matización del término realista añadiendo que los holandeses han sido siempre unos artistas figurativos y que en cambio, El Greco o Cézanne, añaden a la forma figurativa de expresarse una intencionalidad que es la que les hace ser realistas”⁶⁶

En octubre de 1960 Estampa Popular escribió a la Sección Artística de la Delegación de la UNESCO. En su carta dejaban constancia de la consolidación del grupo y de su interés por ser registrados y reconocidos por dicha entidad⁶⁷. En ella se destacaba su interés por hacer estampas numerosas y a bajo precio. Su objetivo de “llegar a los más” iba así configurando la identidad de la joven agrupación en este intento de definición. Para ello se empleaba (por primera vez) un membrete identificador de la agrupación, siendo además uno de los escasos documentos que firmaron colectivamente como “Estampa Popular”. Por otra parte, este escrito nos

⁶⁵ Cfr. Cartas de Ricardo Zamorano a Francisco Zamora Miranda fechada en Madrid, 12 de octubre de 1960. Reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, *Aproximación a la pintura realista de la posguerra...*, Op. cit., 1976, p. 231.

⁶⁶ Cfr. ARCE, Manuel, “Reivindicar al grabado como forma de arte...”, Op. cit., 6 de agosto de 1960. Agradecemos a Luis Garrido que nos proporcionara este material.

⁶⁷ Carta de Estampa Popular a la Sección Artística del Club de Amigos de la UNESCO, fechada en Madrid, 24 de noviembre de 1960. Documento reproducido en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, *Aproximación a la pintura realista...*, Op. cit., 1976, p. 233.

permite confirmar el número de exposiciones que habían realizado hasta entonces. Se hablaba de cuatro muestras, por lo que hemos de suponer que se refieren a las tres anteriormente mencionadas.

La cuarta exhibición citada, realizada en la Biblioteca Municipal de Manzanares (Ciudad Real), aparece en las cronologías de algunos catálogos. Valdivieso⁶⁸ recordaba que la exposición se hizo coincidiendo con las fiestas patronales, por lo que el evento habría tenido lugar en torno al 14 de septiembre (festividad de Nuestro Padre Jesús del Perdón), encontrándose ya abierta al público el día 10 de ese mes⁶⁹. Como sucedería en muchas otras ocasiones, se aprovechaba una celebración religiosa y su poder de atracción de público para exponer los grabados. Una combinación de tradición, religión y crítica que suponía aprovechar las posibilidades existentes para actuar en contra del régimen.



Exposición de Estampa Popular en la biblioteca municipal de Manzanares, septiembre de 1960 (fotografía archivo Luis Garrido)

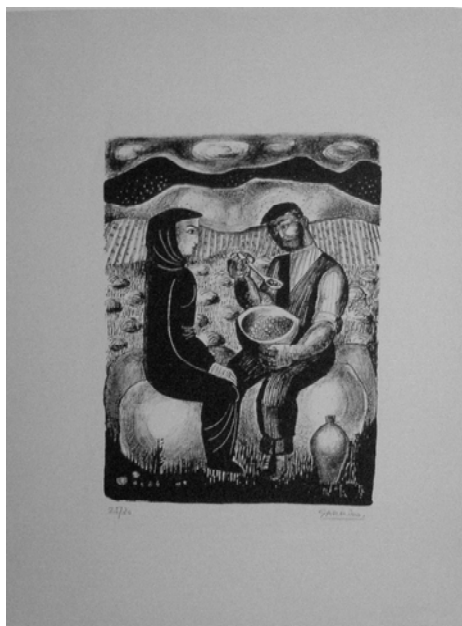
Luis Garrido⁷⁰ indicaba que esta exposición fue organizada por Lauro Olmo (el dramaturgo se había incorporado al grupo desde su segunda reunión), por Clavo y por él mismo pues conocían al músico Joaquín Villatoro, director de la banda municipal de Manzanares. A tenor de la documentación

⁶⁸ Cfr. Declaraciones de Antonio Valdivieso, recogidas en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, Op. cit., 1996, p. 39.

⁶⁹ Cfr. "Exposición de Grabados en Manzanares", en Lanza, Ciudad Real, 10 de septiembre de 1960, recogido en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, *Aproximación a la pintura realista...*, Op. cit., 1976, documento 29.

⁷⁰ Cfr. Declaraciones de Luis Garrido, en entrevista con la autora, Madrid, 22 de marzo de 2007.

fotográfica⁷¹ cabe hacer la observación de que, a pesar de tratarse de un marco más abierto que el de las galerías de la capital, esta exposición fue visitada fundamentalmente por hombres jóvenes o de mediana edad en traje de chaqueta. Ni mujeres, ni ancianos (y un solo joven, en primer plano) aparecen ante las estampas a pesar de que estuvieran representados en ellas.



Luis Garrido, *Hombre comiendo*, 1958



Luis Garrido, s/t, s.f.



Ricardo Zamorano, s/t, s.f.

Entre las obras que podemos ver colgadas en esta exhibición se pueden distinguir dos de Luis Garrido y una de Zamorano. De estilos y técnicas diferentes, sus obras recogían, sin embargo, una temática similar que buscaba mostrar el modo de vida de una parte de la población. A pesar de eso, no todo el mundo identificaba el alcance crítico de lo expuesto, los comentarios en prensa no mencionaban el contenido crítico, sino que se ceñían a los aspectos técnicos y meramente plásticos⁷². Cuando se hablaba sobre la temática de las

⁷¹ Agradecemos a Luis Garrido que nos proporcionara este material.

⁷² Cfr. ARCE, Manuel, "Reivindicar al grabado como forma de arte...", *Op.cit.*, 6 de agosto de 1960. Agradecemos a Luis Garrido que nos proporcionara este material; "Exposición de Grabados en Manzanares", en *Lanza*, Ciudad Real, 10 de septiembre de 1960, recogido en

obras, domina lo meramente descriptivo sin mencionarse la posible carga crítica de esta elección.

Las ventas tampoco reflejaban un panorama positivo. Aunque consideramos que el volumen de las mismas no es indicativo del calado del trabajo de Estampa Popular (ya que para que una obra artística influya en el público, no es necesaria la compra), creemos que los datos de ventas de que disponemos dejan claro a qué sector de público interesaba esta obra más allá de la mera contemplación en la galería. En la galería Sur, sólo se vendieron 14 grabados (y se dieron 4 más para pagar el alquiler de la sala) y los compradores eran gente cultivada, con una buena posición y, casi todos, extranjeros: cuatro obras (una de Dimitri, Garrido y dos de Valdivieso) fueron compradas por “americanos” (sólo de uno de ellos, el Sr. Kelsey, se dice el nombre), una estampa de Clavo fue adquirida por Gerard Walther, otra de Dimitri fue comprada por la Sra. Selkove a la que se caracteriza como “profesora de universidad”. Seis grabados más fueron adquiridos por D. Antonio Zúñiga. De esta manera, descontado el 15% de los beneficios que cobraba la galería, las ganancias totales fueron sólo de 4640 pesetas⁷³.

Pero esto no desanimó a los jóvenes grabadores. Según la correspondencia⁷⁴, en otoño de 1960 comenzaron las gestiones para realizar dos exposiciones más. Éstas tuvieron lugar en los ateneos de Sevilla y de Gijón, y serán tratadas en el apartado siguiente. En un momento tan temprano se observaba ya la preferencia de Estampa Popular por exponer en espacios culturales. Las galerías comerciales en las que habían iniciado su andadura, como Abril, eran un fenómeno relativamente nuevo en la España del momento. Su eclosión a partir de finales de los años cincuenta estuvo ligada a la recuperación económica y social iniciada entonces⁷⁵.

RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, *Aproximación a la pintura realista...*, Op. cit., 1976, documento 29.

⁷³ Cfr. Carta de Manuel Arce a Ricardo Zamorano, fechada en Santander, 19 de agosto de 1960, reproducida en *Ibidem*, 1976, p. 230.

⁷⁴ Cartas de Ricardo Zamorano a Francisco Zamora Miranda y a José Jesús García Díaz, ambas fechadas en Madrid, 12 de octubre de 1960, reproducidas en *Ibidem*, 1976, pp. 231-232.

⁷⁵ Se trataba, pues, de un fenómeno relativamente nuevo y emergente, orientado a un público que, hasta entonces, no había contado ni con posibilidades ni con incentivos para adquirir arte

Sin embargo, el pueblo trabajador, representado en muchos de los grabados, raramente traspasaba el umbral de una galería. Quizá se aventuraba a entrar en el caso de los centros culturales, éstos eran ámbitos más permeables y abiertos, más aún si la exposición tenía lugar en relación con fiestas populares. Este tipo de centros, experimentó un importante desarrollo en estos años, tanto si venía de etapas anteriores, como si era de nueva creación. En efecto, estos organismos privados, avalados por la tradición, se habían plegado a la oficialidad durante toda la posguerra para poder sobrevivir pero, en los años sesenta, comenzaron a acusar y a beneficiarse del clima de apertura que se respiraba en el país, sumándose, a veces, a algunas iniciativas renovadoras. En este sentido cabe destacar instituciones como los ateneos (de Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia, Bilbao, etc.) o sus equivalentes en otras ciudades como, por ejemplo, el Círculo de la Amistad de Córdoba. También las asociaciones artísticas del País Vasco respondían a este patrón⁷⁶. Muchos de ellos darían cobertura a las actividades de Estampa Popular.

Además de esto aparecieron (siempre bajo el control del régimen) numerosas agrupaciones preocupadas por la cultura y el arte constituyendo clubes, asociaciones y otro tipo de formaciones. Ello permitía organizar eventos que no se habrían podido llevar a cabo de otro modo, contando, además con un reconocimiento oficial que facilitaba el acceso a algunas

contemporáneo y que, probablemente, tampoco había experimentado una gran necesidad de ello. Normalmente, para poder facilitar la subsistencia, estos espacios se dedicaban a alguna actividad comercial más, aparte de la galerística, tiendas de muebles, marcos, materiales de pintura o librería, solían ser las actividades compartidas preferidas en estos espacios. Existen pocos estudios sobre el fenómeno del nacimiento de las galerías de arte en España, además los existentes se suelen dedicar a ciudades o a galerías concretas con lo cual es difícil poder emitir un juicio riguroso sobre el impacto de esto en España en la segunda mitad del siglo XX. Algunos de estos estudios son, FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, "Las galerías de arte en el Madrid...", *Op. cit.*, 1988; ALARCÓ, Paloma, "Historia de las galerías de arte y los espacios oficiales de exposiciones", en *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid* (catálogo exposición), Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, pp.204-285; GUASCH, Ana María, *40 años de pintura en Sevilla (1940-1980)*, Sevilla, Caja de Ahorros San Fernando, 1981; ROIG NADAL, Miguel, *50 Anys de galeries i sales d'art, Lleida, 1943-1993*, Lérida, Ayuntamiento de Lérida, 1993; HUICI, Fernando *et alii*, *Galería Sur...*, *Op. cit.*, 1996; TUSELL, Javier; MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro, *Cincuenta años de arte...*, *Op. cit.*, 1991; TUSELL, Javier; BIOSCA, Silvia (comisarios), *Aurelio Biosca...*, *Op. cit.*, 1998; CHIRINO, Martín *et alii*, *Juana Mordó. Por el arte*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Banco Bilbao, 1985.

⁷⁶ Las asociaciones artísticas vizcaína, guipuzcoana y alavesa nacieron a finales de los años cuarenta y, desde mediados de los cincuenta, experimentaron un cambio en sus actividades, orientándose hacia propuestas de popularización del arte.

subvenciones para financiarlos. Así, por ejemplo, en Madrid desarrollaban sus actividades clubes de distinto signo ideológico como Urbis, Pueblo, el de Amigos de la UNESCO (CAUM). En ellos se organizaban charlas, coloquios, proyecciones, debates y también exposiciones.

No se trataba sólo de un fenómeno que sucediera en la capital, sino que se desarrolló también en provincias. En Córdoba, el Club Juan XXIII comenzó sus actividades a mediados de los sesenta, animado por un grupo de jóvenes que pretendían así renovar las propuestas culturales en la ciudad con las charlas, coloquios y proyecciones que realizaban. También sería el caso del Club Tartessos⁷⁷ y del, más joven, club Gorca⁷⁸, ambos en Sevilla.

Este tipo de organismos fue uno de los principales soportes de la actividad de los grabadores. Se trataba de introducirse en aquellos canales de difusión existentes que permitieran dar a conocer su trabajo, de emplear los medios tolerados por el régimen en su contra. Además, éstos eran los lugares indicados para que otros intelectuales comprometidos supieran de la existencia de Estampa Popular. Como enseguida comprobaremos, esto permitió que, pronto, otros artistas se sumaran al grupo de grabadores.

⁷⁷ Este centro cultural, fue uno de los dinamizadores de la vida cultural de la ciudad desde finales de los sesenta. Su programación estaba animada por Alfonso Grosso, Manuel Barrios y también por algunos de los escritores de Madrid (sobre todo Armando López Salinas, Antonio Ferres y Julián Marcos). En 1968 expuso allí, de forma individual, el artista del grupo sevillano de Estampa Popular, Cristóbal Aguilar. Declaraciones de Cristóbal Aguilar, en entrevista telefónica con la autora, 29 de febrero de 2008.

⁷⁸ Este club se creó en febrero de 1966 como una asociación cuya finalidad era la extensión y difusión cultural en el ámbito de Sevilla y su provincia. En 1976 se decidió celebrar allí una serie de actos donde se definiera el estado de la sociedad andaluza, esto se materializó en la celebración de un Congreso de Cultura Andaluza. El club desapareció en la década de los ochenta.

3.2. Haciendo camino

3.2.1. Partidas e incorporaciones

En octubre comenzaron las gestiones para realizar la mencionada exposición de Estampa Popular en el Ateneo de Sevilla. En este caso, la organización tuvo que ver con la mediación de Alfonso Grosso, “compañero de viaje” y figura destacada del panorama cultural sevillano del momento. Éste se encargó de poner en contacto a Ricardo Zamorano y los responsables de la muestra, Francisco Zamora Miranda y José Jesús García Vidal (secretario del Ateneo). También, se contó en esta ocasión con la colaboración del poeta Joaquín Albalade⁷⁹. Casi al mismo tiempo, se iniciaron los trámites para exponer en el Ateneo Jovellanos de Gijón. En este caso, el interlocutor fue Pascual Palacios Tardez a quien su amigo Gabriel Santullano puso en relación con Carlos de las Heras, secretario técnico del Ateneo⁸⁰.

La exposición del Ateneo Jovellanos de Gijón, celebrada entre el 8 y el 22 de noviembre de 1960, acusó los primeros cambios en la nómina de artistas pertenecientes a Estampa Popular. Dimitri Papagueorgui ya no figuraba entre los expositores, mientras que, en su lugar, se incorporaban obras de Francisco Mateos. Finalmente, aunque ya hemos visto que había participado en el grupo desde su segunda reunión, ésta fue la primera ocasión en que Lauro Olmo redactaba un texto de presentación.

Cuando se pregunta a los componentes del núcleo fundador, por la partida de Dimitri, se obtienen distintas versiones: desde que no quería que se usara su taller para fines no comerciales⁸¹, hasta la afirmación de que el resto de los componentes del grupo (y, más concretamente, Pascual Palacios Tardez) le invitaron a abandonar la sala durante una reunión, porque decían no fiarse de él. Al parecer, planeaban una acción que podía ser demasiado

⁷⁹ Cfr. PALOMO DÍAZ, Francisco José, *La Estampa de Málaga en el siglo XX*, Vol. II, Málaga, Diputación de Málaga, 2005, p.9.

⁸⁰ Cartas de Pascual Palacios Tardez a Carlos de las Heras, fechadas en Madrid los días, 17 y 20 de octubre, 3 de noviembre, 13 de diciembre de 1960 y 2 de enero de 1961. Cartas de Carlos de las Heras a Palacios Tardez fechadas en Gijón, los días 29 de octubre, 8 y 15 de diciembre de 1960, reproducidas en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, *Aproximación a la pintura realista de la posguerra...*, Op. cit., 1976, pp. 234-244.

⁸¹ Cfr. RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, *Aproximación a la pintura realista de la posguerra...*, Op. cit., 1976, p. 136.

peligrosa para él, al tratarse de un extranjero⁸². La versión más extendida del relato, pero no por ello necesariamente cierta, tiene que ver con los problemas que podía suponer, para el grabador griego, su condición de extranjero en caso de que interviniera la policía en alguna de las exposiciones⁸³.

Puesto que no quería formar parte de un grupo en esas condiciones de desinformación y peligro, Dimitri decidió retirarse. Las indicaciones que hasta entonces habían aparecido en los catálogos, explicando que las estampas se habían realizado en el “estudio Boj”, desaparecieron con su partida. Con ello, también se perdía la posibilidad de trabajar con relativa libertad en el taller de estampación de la calle Modesto Lafuente. Aunque algunas pruebas se siguieron haciendo ahí⁸⁴, era ya en el mismo régimen que el resto de grabadores que acudían al taller, es decir, pagando.

Probablemente la presencia mayoritaria de linóleos en las exposiciones posteriores de Estampa Popular, tuvo que ver con la imposibilidad de contar con las facilidades técnicas de un taller de estampación. Recordemos que, en las primeras exhibiciones se presentaron sobre todo obras grabadas en relieve (linóleos y xilografías), pero también aguafuertes y litografías. Al margen de las preferencias de cada artista, creemos que el hecho de que el linóleo no requiera tórculo, ni ácidos, ni material costoso o muy específico para ser realizado, motivó el decantamiento por esta técnica. Antes, estos problemas no habrían existido, al contarse con las facilidades del taller y el asesoramiento de estampadores profesionales⁸⁵.

La incorporación de Francisco Mateos se explicaba por su amistad con los padres de Palacios Tardez desde los años veinte en París, al parecer se

⁸² Cfr. Declaraciones de Dimitri Papagueorgui en entrevista con la autora, Madrid, 16 febrero, 2007.

⁸³ Cfr. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales de “Estampa...”, Op. cit.*, 1992, p.93; GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular... Op. cit.*, 1996, p. 14; ALAMINOS, Eduardo; BARRENA, Clemente (comisarios), *Estampa Popular de Madrid... Op. cit.*, 2006, p. 14.

⁸⁴ Cfr. PAPAGUEORGUI GARCÍA, Aris Alfonso, *Vida y obra de Dimitri... Op. cit.*, 2003, p. 48.

⁸⁵ De hecho, en la entrevista que se hizo a Zamorano, Clavo y Dimitri con motivo de su exposición en la galería Sur, era este último quien siempre tomaba la palabra a la hora de hablar de los asuntos técnicos en relación con la estampa (la técnica del aguafuerte, su dificultad, sus diferencias con la del grabado en madera...). Cfr. ARCE, Manuel, “Reivindicar al grabado como forma de arte...”, *Op. cit.*, 6 de agosto de 1960. Agradecemos a Luis Garrido que nos proporcionara este material.

solicitó su participación desde el principio⁸⁶. Su incorporación suponía un enlace directo con toda la tradición del arte y el compromiso anteriores a la Guerra Civil, así como con un dominio técnico y formal excepcional. Según Julián Marcos⁸⁷, al salir de la cárcel, el pintor habría realizado sus primeros grabados con linóleo arrancado de la cocina de Antonio Leyva, que también se incluía en el núcleo de intelectuales antifranquistas del momento. No obstante, como ocurría en el caso de otros artistas, la colaboración de Francisco Mateos fue puntual aunque de gran valor simbólico. No nos consta que tuviera una producción destinada al colectivo de forma exclusiva y tampoco participó en reunión alguna. Les dio su apoyo del modo más efectivo: prestándoles su obra y su nombre.

Lauro Olmo, por su parte, había sido nombrado, ya desde la primera reunión, el “cronista” del movimiento. Se le encargaron los textos de los catálogos y las notas de prensa, sin embargo, como hemos visto, no parece que escribiera nada hasta la exposición en el Ateneo de Gijón. Hasta se le reservó una parte del dinero resultante de la venta de la primera carpeta de estampas (que él rechazó) por ser considerado un miembro más del grupo⁸⁸. Aunque, en este caso, se dio cierta comunicación entre los artistas y el escritor, aunque éste hubiera tenido en cuenta lo que ellos habían destacado de sí mismos en sus anteriores muestras, no sería lo habitual. Cuando el dramaturgo explicaba en su escrito qué le parecía Estampa Popular, apuntaba en la dirección en que se desarrollaría, de forma general, la relación entre escritores y pintores: los primeros observaban a los segundos desde fuera, y decidían, en función de cómo y cuánto se reconocían en lo que veían, darles su apoyo (o no). Se trataba de algo que sería característico de los escritos vinculados a Estampa Popular de Madrid con posterioridad: los autores no recogían las ideas de los artistas, sino que destacaban los elementos en los que mejor veían reflejada su propia concepción del arte.

⁸⁶ Cfr. Declaraciones de Pascual Palacios Tardez en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular... Op. cit.*, 1996, p. 38.

⁸⁷ Cfr. Declaraciones de Julián Marcos en *Ibidem*, 1996, p. 34.

⁸⁸ Declaraciones de Pascual Palacios Tardez en *Ibidem*, 1996, p. 37.

El hincapié en el papel de hombre (como creador, como tema y como destinatario) en las artes, que se encuentra en el escrito de Olmo para la muestra en Sevilla, concuerda, por ejemplo, con sus respuestas a la encuesta a los intelectuales planteada por Sergio Vilar y publicada en 1964⁸⁹. Estas ideas tienen mucho que ver con el arte humanizado al que nos referimos con anterioridad. Por otra parte, Lauro Olmo se movía en el ambiente de las tertulias literarias del momento y también era un habitual del taller de Luis Garrido⁹⁰. García Ortega había entrado en contacto con él y tenía grandes esperanzas ya en 1954 sobre su papel en el PCE:

“puede que sea, el poeta más recio que en el futuro vamos a tener. Yo lo estoy cuidando bastante porque sé que como acabe de centrarse con el Partido va a ser un poeta de la altura de Miguel Hernández.

El poema “Sucedío...” en Agora es de un libro de poemas que está escribiendo. Ahora va a publicar un cuento, no tan bueno como uno que se ha cargado la censura. La obra suya “El Milagro” que se ha cargado la censura la va a representar Pilar Enciso que es su novia en cuanto salgan a la carretera. Ya la tienen ensayada. En fin que los poetas tampoco se duermen y ya no se contentan con hacer un poemita sino que se orientan hacia libros enteros de poemas. Y lo bueno del caso es que es la juventud la que viene apretando”⁹¹

Hay que tener en cuenta la relación estética entre las obras de teatro de Lauro Olmo y las estampas de este núcleo de Estampa Popular. La orientación social y crítica caracterizaba a ambas, al igual que un realismo en el que la innovación formal no importaba tanto como facilitar una lectura sencilla y, en todo caso, una reacción emocional. Este tipo de teatro, que en los años cincuenta había sido un revulsivo en el ambiente escénico español, en la década siguiente estaba ya mucho más aceptado y, por tanto, había perdido una gran parte de su carga subversiva. La estética socialrealista había sido ya, en cierta medida, asimilada, lo cual permitía que este tipo de obras se

⁸⁹ Cfr. VILAR, Sergio, *Arte y libertad*, Barcelona, Editorial Fontanella, 1964, pp. 254-255.

⁹⁰ Cfr. Declaraciones de Luis Garrido, en entrevista con la autora, Madrid, 7 de marzo de 2007.

⁹¹ Cfr. GARCÍA ORTEGA, José, *Informe de Ortega*, 13 de agosto de 1954, p. 21, AH PCE, Dirigentes, dossier de Ortega.

introdujeran esporádicamente en los circuitos comerciales para atraer al gran público⁹².

La camisa de Lauro Olmo, de cuya gestación Luis Garrido recordaba haber sido testigo (como de otras muchas que el dramaturgo había leído en su taller)⁹³, se estrenó en 1962. Anteriormente la obra había sido rechazada por el GTR por ser un texto naturalista, Alfonso Sastre lo explicaba de esta manera:

“El naturalismo siempre me ha parecido ser el enemigo del realismo. Pero siempre ha existido una confusión. Nosotros, cuando hicimos el GTR, tuvimos un problema. Fue el que se nos planteó cuando Lauro Olmo nos presentó el texto de *La camisa*. Nos propuso su estreno y justamente es uno de los textos que rechazamos porque nos parecía que sería subrayar un error, es decir, la confusión entre realismo y naturalismo. Si nosotros en el Grupo de Teatro Realista estrenábamos *La camisa* parecía que habíamos llegado al final del experimento y que aceptábamos que el naturalismo era una *expresión óptima* del realismo. Y como *no era eso* y como además uno de los pocos preconceptos que teníamos *era rechazar el naturalismo*, este texto no lo aceptamos y Lauro Olmo lo estrenó con otro grupo.”⁹⁴

La colaboración de Lauro Olmo, en una fecha en la que su apuesta estética contaba ya con críticas por parte de los sectores progresistas, resulta significativa, porque nos llevaría a relacionar la Estampa Popular de los primeros años sesenta con esta corriente literaria que Sastre calificaba de naturalista⁹⁵. Esto suponía un nacimiento prácticamente anacrónico. La primacía que se concedía a lo individual y al acercamiento emocional a la obra era algo muy parecido a lo que se había buscado en la literatura social de la década anterior. De hecho fueron los autores de esta generación quienes, como Lauro Olmo, dieron su apoyo desde el principio a los grabadores.

⁹² Cfr. CORNAGO BERNAL, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena...*, *Op. cit.*, 2001, p. 292.

⁹³ Declaraciones de Luis Garrido, en entrevista con la autora, Madrid, 7 de marzo de 2007.

⁹⁴ Cit. en CAUDET, Francisco, *Crónica de una marginación*, Madrid, Ediciones La Torre, 1984, p. 45, en CORNAGO BERNAL, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena...*, *Op. cit.*, 2001, p. 292.

⁹⁵ Según Luis Garrido, existió una propuesta de colaboración con Alfonso Sastre que fue rechazada por la agrupación. A pesar de eso, algunos artistas hicieron obras para el GTR a título individual, como Ricardo Zamorano. Cfr. Declaraciones de Luis Garrido, en entrevista con la autora, Madrid, 7 de marzo de 2007.

Las estampas del primer núcleo de Estampa Popular mostraban, como preocupación general, destacar el potencial revolucionario de la clase trabajadora, así como los contrastes e injusticias que producía el desigual reparto de riqueza y privilegios, dando lugar a una opresión que había de llevar a la rebelión. El impacto que habían producido las exposiciones de *Tres pintores y un tema*, así como la posterior de Ortega en solitario, junto con las estampas que se publicaron en libros sobre estas cuestiones debieron de ejercer una indudable influencia en los artistas. Es el caso, por ejemplo, de *Suburbio*, de Ricardo Zamorano, que por la documentación gráfica sabemos que estuvo expuesto ya en la muestra en Santander. En él la pobreza y tristeza de las figuras en primer término se opone al anuncio de Coca cola, símbolo del progreso a marchas forzadas, superficial y lleno de inconvenientes al que se estaba incorporando el país.



Oriol Maspons, *La marca*, 1961



Ricardo Zamorano, *Suburbio*, s.f.



Josep Renau, *Tropical Poem*, 1968

El contraste entre la pobreza y el atraso de muchos sectores del país y el mundo capitalista que introducía una potente influencia norteamericana junto con un mensaje de prosperidad fue objeto de numerosas estampas de autores como Manuel Calvo, Alexandre Grimal o Rams. Tal y como había hecho Zamorano, era muy habitual contraponer la realidad con la publicidad de las grandes marcas de refresco norteamericano. Algo que también se puede ver en algunos ejemplos fotográficos de la época, en los que se aprecia esta invasión publicitaria. Es el caso, de *La marca* de Oriol Maspons, donde un gran mural anunciando Pepsi-cola se cernía sobre dos ancianos con boina y bastón.

Incluso, al final de la década, Josep Renau empleó esta idea de nuevo para realizar una crítica semejante (aunque de un ámbito de aplicación diferente) con su *Tropical Poem*. De esta manera, los artistas señalaban una causa para el efecto que denunciaban. Con todo ello pretendían hacerse cargo de las víctimas del desarrollismo: los campesinos que se veían obligados a emigrar de un campo que poco les reportaba y los inmigrantes que malvivían en la ciudad.



Exposición de Estampa Popular en el Ateneo Jovellanos de Gijón, noviembre de 1960 (fotografía publicada en *Voluntad*, 9 de noviembre de 1960)

De vuelta a la muestra en el Ateneo Jovellanos, hay que decir que se siguió en la tónica de la sencillez en el montaje. Sin embargo, parece que, en esta ocasión, la decisión tuvo que ver también con las dificultades económicas y no sólo con el deseo expreso de los artistas. Carlos de las Heras se lo describía a Pascual Palacios Tardez con estas palabras:

“En cuanto al montaje, se hizo sobre una banda de tela negra tensada en torno a toda la sala, los grabados sujetos con unas diminutas pinzas metálicas, ordenados por autores. Estoy tratando de conseguir un par de fotos que sé que se hicieron para enviároslos. Estamos mal de dinero y no había posibilidad de conseguir 35 marcos pero quedó bien montada, a mi parecer, pues tenían mucha luz y resaltaban muchísimo sobre el negro. Cada lote de un autor iba determinado con un rótulo con su nombre y una lista de los cinco títulos”⁹⁶

⁹⁶ Carta de Carlos de las Heras a Pascual Palacios Tardez fechada en Gijón, 8 de diciembre de 1960. Reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, *Aproximación a la pintura realista de la posguerra...*, Op. cit., 1976, pp. 239-240.

En la fotografía se puede advertir que las obras se encontraban ordenadas, efectivamente, por autores. Su nombre estaba escrito encima del conjunto de estampas correspondiente. En la imagen se puede apreciar el bloque correspondiente a Ricardo Zamorano y, junto a él, el de Antonio R. Valdivieso tal y como nos lo indica la litografía que estaba colgada allí.

El dominio técnico y la estética de esta obra, dominada por la mancha negra, se combinaban para representar a una persona comiendo. Se trataba de un tema que ya había sido objeto de representaciones anteriores como eran, por ejemplo, las de algunos fotógrafos de la Guerra Civil y que, ahora, llamaría la atención de varios componentes de Estampa Popular. La avidez y tosquedad con la que comen los personajes en los grabados recordaba a sus espectadores que los beneficios del desarrollo económico no llegaban a todos, que no eran más que una ilusión minoritaria, que los efectos de la guerra aún pervivían.



Antonio R. Valdivieso, s/t,
1960

En Gijón tampoco hubo un índice de ventas demasiado halagüeño. Las obras adquiridas, fueron, en general, las más baratas. La decisión que habían tomado los artistas de bajar los precios (la mayoría de los grabados se valoraban en 300 pesetas), había dado resultado, si bien no era tan positivo como querían los artistas⁹⁷. En esta ocasión sólo se vendieron cinco

⁹⁷ Así lo expresaba Pascual Palacios Tardez en una de sus cartas, "Querido amigo,/ Acabamos de recibir la tuya con la información final de la Exposición en el Ateneo, que confirma la buena impresión que teníamos de vuestra organización y montaje. Estamos muy contentos, si bien nos dejó un poco desilusionados el limitado número de ventas; pero no lo consideres como una

estampas, dos de Mateos y tres de Valdivieso, lo cual supuso unos ingresos de tan sólo 2100 pesetas⁹⁸. El problema del valor del arte quedaba así planteado para los grabadores desde sus primeras exposiciones. Se encontraban ante las contradicciones de las intenciones sociales y las artísticas del grupo. La dificultad de conciliar ambos aspectos fue arrastrada por el grupo a lo largo de toda su existencia.

A pesar de eso, esta muestra representó un punto de inflexión. Y es que el éxito del arte social del Estampa Popular no tenía tanto que ver con los índices de ventas como con la capacidad comunicativa de las obras. Una capacidad que se reconocía en las reacciones de los espectadores. Según las cartas, las reacciones del público fueron tan positivas como se describe aquí:

“me alegro de que estéis contentos con las referencias que habéis tenido de la exposición. En efecto a Gaya Nuño le gustó mucho y aprovechando su presencia y colaboración se hizo alguna venta más. Ha sido un éxito, muy visitada y comentada. En cuanto al fin artístico, estoy muy contento. Hacía esta exposición en Gijón, donde no se mostraba grabado desde hace mucho tiempo. En cuanto a la temática, estoy satisfecho también. Desde el comentario entusiasta de unos, captando a la perfección la intención de los temas, hasta el comentario de otros (“esto deprime el ánimo”), obligados por vuestras láminas a enfrentarse por unos momentos con una realidad que está aquí, con nosotros y que se quiere ignorar”⁹⁹

También algunos artículos en prensa comenzaron a hacerse eco del contenido crítico de la muestra. El crítico de *Voluntad* oponía el realismo a la abstracción, haciendo una sutil mención a la intencionalidad de las estampas:

“En el Ateneo Jovellanos fue inaugurada ayer tarde una exposición que tiene un extraordinario interés, tanto por el valor de las aportaciones artísticas, como por la especial significación que esta

lamentación, que si te lo digo es porque habíamos hecho un esfuerzo excepcional, bajando los precios para poner los grabados al alcance de mayor número de personas y, solamente por esto, esperábamos unas ventas importantes, -en cuanto al número de grabados-, puesto que ni aun así lo podrían ser en lo económico (...) por nuestra parte estamos dispuestos a repetir en Oviedo, aceptando la cantidad de 100 ptas. diarias. Si bien, caso de que no lo hayas hecho, no digas nada de nuestros precios pues sería posible que los revisásemos, para alzarlos ligeramente en previsión de que pudieran ser menospreciados los grabados, precisamente porque el precio es bajo.” Carta de Pascual Palacios Tardez a Carlos de las Heras, fechada en Madrid, 13 de diciembre de 1960, reproducida en *Ibidem*, 1976, p. 241.

⁹⁸ Cfr. Carta de Carlos de las Heras a Palacios Tardez fechada en Gijón, 8 de diciembre de 1960., reproducida en *Ibidem*, 1976, pp.239-240.

⁹⁹ Cfr. *Idem*, 8 de diciembre de 1960.

muestra colectiva implica en estos momentos de abstractismo individualista y acaso descabellado. La muestra se denomina “Estampa Popular”. Estampa Popular entraña un vigoroso cosmos artístico y humano (...) Las láminas reflejan con intensidad y fuerza expresiva poco comunes, escenas de campo y ciudad, de trabajo, esfuerzo, tensión y vida. Estas estampas, muchas de ellas, tienen el aire y el drama de la gleba: cielo, dura tierra y un hosco ceño de quien se inclina trágica y desnudamente sobre ella. La intencionalidad de estas estampas salta a la vista. Su realismo, su concretismo, diríamos más bien, es evidente, y está realzado a posta para poner más en evidencia la artificialidad de un arte abstractista que las más de las veces implica escapismo, interés de grupo con una sensibilidad desmedida por un lujo y un derroche de escasa autenticidad humana”¹⁰⁰

Se detecta en este escrito el eco de una concepción del arte que, ya lo explicamos páginas atrás, era cada vez más común en determinados medios. Según ésta, había dos estilos contrapuestos, el informalismo (vinculado al capitalismo) y el realismo (ligado al pueblo y a la crítica). Creemos que esta interpretación, en la que se recogía la intención crítica de las obras, estaba relacionada con el hecho de que el Ateneo Jovellanos de Gijón se significaba por tener un perfil atípico, por promover actividades de corte subversivo. Si en el caso de *Tres pintores y un tema* la presencia de Ortega había actuado como indicador de la intención de las obras expuestas, en esta ocasión las claves de lectura venían aclaradas por el lugar mismo en el que se celebraba la muestra. El apoyo recibido por parte de esta organización era una muestra más de las actividades subversivas que se llevaban a cabo en el Ateneo Jovellanos, al igual que en su vecino ovetense. Los informes del delegado provincial de Asturias para retirarle las subvenciones oficiales que recibía para el desarrollo de sus actividades, nos dan una buena descripción del modo en que se interpretaban las actividades del lugar que dio cobertura a Estampa Popular:

“debo informarle que estamos asistiendo a un redoblado esfuerzo de los elementos desafectos al régimen, que desarrollan actividades periodísticas, radiofónicas y también en cuanto a los que intervienen en actos literarios o culturales en los Ateneos Jovellanos de Gijón y el de Oviedo, si bien en éste a menor escala y casi esporádico entre el mayor número de intervenciones de otro matiz.

¹⁰⁰ Cfr. ““Estampa Popular” siete artistas y un solo espíritu”, en *Voluntad*, Gijón, 9 de noviembre de 1960. Agradecemos a Luis Garrido que nos proporcionara este material.

Creo que debe suspenderse toda subvención o ayuda al Ateneo Jovellanos de Gijón, sin que ello se traduzca en ninguna, comunicación escrita a la expresada entidad cultural, pues podría ser utilizada en campaña de prensa que pusiese de relieve la falta de ella y el motivo determinante de ello (...) Se da además el caso curioso de que el Secretario Técnico del Ateneo Jovellanos de Gijón, Carlos de las Heras Davin, es el secretario particular del Alcalde de Gijón, don Ignacio Bertrand Bertrand y ahora ha sido nombrado también dicho Secretario del Ateneo, Gerente del pabellón de Deportes del Ayuntamiento de Gijón. Todo ello pone de manifiesto como se están produciendo claras infiltraciones de personas opuestas al régimen, nombradas incluso o con el placet de las propias autoridades, que luego se encuentran con estos desagradables resultados”¹⁰¹

En efecto, Carlos de las Heras era un “desafecto al régimen” y creía en los objetivos del grupo hasta el punto de que trató de organizar otra muestra similar en Oviedo, en la sala de la Caja de Ahorros, aunque finalmente no fue posible¹⁰². Fue gracias a este soporte de otros intelectuales críticos con el franquismo lo que permitió que Estampa Popular pudiera ir organizando sus exposiciones. Sin esta red de apoyo, ya lo iremos constatando, difícilmente habría podido seguir adelante una iniciativa como ésta.

En noviembre de 1960, comenzó Palacios Tardez a gestionar, con la viuda y el hijo de Miguel Hernández, la elaboración de un libro de bibliófilo que contuviera poemas del poeta y prólogo de Vicente Aleixandre¹⁰³. Cada ejemplar habría de costar 800 pesetas, incluyendo obras de ocho pintores sobre 22 poemas, con una tirada de 200 ejemplares¹⁰⁴. Aunque no conocemos el motivo exacto, este libro no prosperó, sin embargo, la idea acabó llevándose a cabo, modificada, unos años más tarde, en una edición hecha para homenajear poeta. Probablemente ante la imposibilidad de sacar adelante este

¹⁰¹ Cfr. SANTÍN DÍAZ, Enrique, *Carta del delegado provincial de Asturias al Director General de Información, Carlos Robles Piquer*, Oviedo, 2 de mayo de 1966, AGA, Cultura, Gabinete de Enlace, Caja 580. En este mismo sentido Vid. ¹⁰¹ [SANTÍN DÍAZ, Enrique], *Ateneo Jovellanos de Gijón...*, 3 de mayo de 1966, AGA, Cultura, Gabinete de Enlace, Caja 432, Carpeta de Antonio Ferres.

¹⁰² Carta de Carlos de las Heras a Palacios Tardez fechada en Gijón, 15 de diciembre de 1960, reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, *Aproximación a la pintura realista...*, Op. cit., 1976, p.242.

¹⁰³ Cfr. Cartas de Pascual Palacios Tardez a Miguel Hernández, fechada en Madrid, 8 de diciembre de 1960 y a Josefina Manresa, fechada en Madrid, 2 de febrero de 1961, reproducidas en *Ibidem*, 1976, pp. 245-247.

¹⁰⁴ Cfr. *Idem*, 2 de febrero de 1961 (1976).

proyecto, se elaboró la carpeta de grabados de tema libre de la que se regaló un ejemplar al Museo de Arte Contemporáneo de Madrid¹⁰⁵. El núcleo madrileño estaba organizando, en octubre de 1960, un “homenaje” a Miguel Hernández. En principio, parecía estar pensado para diciembre y debía tener lugar en el “círculo más conocido de Madrid de este tipo de profesionales”¹⁰⁶ donde, además, estaba previsto que tuviera lugar alguna lectura literaria.

El ciclo de exposiciones de su primer año lo cerraron las muestras de Estampa Popular celebradas en Sevilla y Salamanca. El 27 de noviembre de 1960 se inauguró la exposición en el Ateneo sevillano y el 1 de diciembre se abrió al público la de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy salmantina, bajo los auspicios de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca¹⁰⁷. Ambas exhibiciones contaban con idénticos participantes; sin embargo, mientras que en el Ateneo sevillano se repetía el texto de Lauro Olmo, en Salamanca éste era sustituido por una brevísima presentación del grupo cuyo autor desconocemos. A finales de año comenzaron las gestiones para exponer en la Asociación Artística Guipuzcoana, esta vez gracias a las recomendaciones de Enrique Múgica Herzog¹⁰⁸, por desgracia esta exposición

¹⁰⁵ Cfr. Carta de Fernando Chueca Goitia en agradecimiento por la donación de una carpeta de grabados, Madrid, 21 de diciembre de 1960, reproducida en MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales de “Estampa...”, Op. cit.*, 1992, p. 150.

¹⁰⁶ Cfr. *Informe de los intelectuales*, Madrid, 27 de octubre de 1960, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Intelectuales, Jacq. 227-230.

¹⁰⁷ En esos años algunas cajas de ahorros comenzaron a interesarse por la promoción y difusión de la cultura. Para ello crearon becas, premios, subvenciones y salas de exposiciones. Gracias a ellas se pudo contar con unos espacios alternativos, distintos a la galería comercial y al museo, donde el arte tenía cabida. El papel de estas cajas en la difusión cultural fue muy importante, más aún en provincias, donde no existían posibilidades de mercado suficientes que hicieran rentable las galerías y donde no había tampoco suficiente público como para fundar nuevas instituciones museísticas.

¹⁰⁸ Como ya se ha adelantado en otro lugar, Enrique Múgica Herzog llegó a Madrid en octubre de 1953 y durante ese curso promovió la organización de los *Encuentros entre Poesía y Universidad*. El evento se celebró en la primavera de 1954, con el apoyo del poeta falangista Dionisio Ridruejo y el rector Pedro Laín Entralgo; participaron en él escritores contrarios al régimen como Eugenio de Nora o Gabriel Celaya y también franquistas como Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales o Leopoldo Panero. Allí se consiguió atraer al PCE a Sánchez Dragó, Julio Diamante y Julián Marcos. Todos ellos intentaron organizar en 1954-1955 el *Congreso de Escritores Jóvenes* que, como ya se mencionó también en su momento, fue prohibido por el Jefe Nacional del SEU. Ese mismo año se había constituido, en un descampado de la Ciudad Universitaria, el primer núcleo de estudiantes comunistas, un grupo de militantes entre los estudiantes en el que la importancia de Múgica, como ya se ha dicho anteriormente, era determinante. Estuvo varias veces en prisión, en la última abandonó el PCE para ingresar en el PSOE, siendo una figura importante en el ascenso de Felipe González en el Partido. Cfr.

no llegaría a tener lugar, en realidad allí se celebró la muestra de los artistas vascos de 1962¹⁰⁹.

Además de todo eso, en 1960 comenzó a publicarse la revista *Poesía de España* (que debía de haberse llamado *Frente de Poesía*¹¹⁰) que había sido fundada por Ángel Crespo y Gabino-Alejandro Carriedo. La distribuía, como no podía ser de otro modo, la librería y galería Abril. Su objetivo era dar salida a las inquietudes culturales y políticas de sus fundadores, difundiendo con ello poesía social de calidad¹¹¹. La revista iba ilustrada con viñetas que, en cada número, eran encargadas a un artista distinto; entre otros, fueron ilustradores de la publicación fundadores de Estampa Popular como Zarco (autor de la cabecera), Pascual Palacios Tardez, Ricardo Zamorano y Antonio Valdivieso. En sus páginas se encontraban también futuros componentes del núcleo madrileño, como Francisco Álvarez, Francisco Mateos y Antonio Saura. Y también aparecía en las páginas de esta publicación, Francisco Todó, que formaría parte de la agrupación catalana cuando ésta se formara.

Estas colaboraciones no se hicieron estrictamente como parte del trabajo de Estampa Popular pero tanto la estética como la técnica empleadas, se correspondían, punto por punto, con la de las obras que estos grabadores estaban desarrollando (o desarrollarían posteriormente) en el seno de Estampa Popular. Seguramente los lectores de *Poesía de España* relacionaron a sus

VILAR, Sergio, *Historia del antifranquismo...* Op. cit., 1984, pp. 247-250; RIAMBAU, Esteve, *Ricardo Muñoz Suay...*, Op. cit., 2007, pp.205-206.

¹⁰⁹ Carta de Enrique Múgica Herzog a un miembro de Estampa Popular (probablemente Pascual Palacios Tardez), Madrid, 19 de diciembre de 1960. Agradecemos a Manuel Calvo que nos proporcionara este material.

¹¹⁰ Cfr. CRESPO, Ángel, *Mis caminos convergentes*, edición en línea de su autobiografía, disponible en <http://es.geocities.com/aromera20012001/crespo.doc> [Consulta: 29 /10/2007].

¹¹¹ "Moralmente, me sentía solidario de quienes (...) escribían [poesía social], pero tenía mucho que oponerles desde el punto de vista estético. Deseaba, sí, tomar parte —y partido— en aquella protesta contra las circunstancias políticas y sociales pero me inquietaba el confusionismo que se estaba creando al dar por excelentes a poemas que estaban lejos de serlo, y más aún el que sus autores hubiesen empezado a ejercer una influencia magistral en las últimas promociones poéticas. Dentro de lo que cabía a mis limitadas posibilidades individuales —pues no contaba con otras— pero esperanzado en la solidaridad de quienes tuviesen preocupaciones semejantes a las mías, me propuse actuar en un doble sentido, tratando de escribir unos poemas cuya materia social —de carácter realista y coyuntural por naturaleza— fuese tratada con la mayor altura estética posible, y publicando una revista de poesía que, además de a los poetas que escribiesen dominados por un propósito auténticamente artístico, publicase a aquellos otros que, aun no siendo verdaderamente ejemplares, no cayesen al menos en excesos objetivamente condenables." *Ibidem*, [Consulta: 29 /10/2007].

colaboradores pictóricos con el grupo de grabadores comprometidos, más aún teniendo en cuenta el tipo de poesía que publicaba. Del mismo modo, pero esta vez a posteriori, debió de advertirse que la revista del PCE *Realidad* se abriría con la misma viñeta de Nanda Papiri que ilustraba el suplemento *Poesía del Mundo*. *Realidad* inició su andadura en 1963, justo cuando *Poesía de España* desaparecía.



Poesía de España, nº 4 (en memoria de Miguel Hernández), portada, con cabecera de Antonio Zarco y página interior con ilustraciones de Ricardo Zamorano, 1960

El primer año de vida de la agrupación fue testigo, pues, de una actividad importante cuya organización corrió a cargo, fundamentalmente, de Ricardo Zamorano y Pascual Palacios Tardez. Ambos parecían tener un objetivo principal: dar a conocer su trabajo. Para ello no recurrieron sólo a la exposición y venta de estampas sino que extendieron su actividad a otros campos que llevaban la obra fuera de las galerías. La ilustración de publicaciones y los proyectos de edición de libros o carpetas de grabados mostraban, por un lado, sus contactos con otros ámbitos de la creación y, por otro, su intención real de llegar a todos aunque sin elaborar circuitos propios.

3.2.2. *Un nuevo grupo*

El hecho de que durante la Guerra Civil en Sevilla hubiera dominado el bando insurgente, junto con la ausencia de precedentes pictóricos comprometidos con la vanguardia¹¹², propició que la continuidad con lo pasado fuera la nota característica del arte desarrollado en esta ciudad durante la posguerra¹¹³. Los cambios se iniciaron en la década de los cincuenta, con la creación de algunos centros culturales nuevos¹¹⁴. Allí se daban cita las nuevas generaciones salidas de la Escuela Superior de Bellas Artes, y entre ellos destacaba especialmente el papel del Club La Rábida¹¹⁵. En éste, que se ubicaba en la Escuela de Estudios Hispanoamericanos del CSIC, se mostraron las obras de dos futuros componentes de Estampa Popular: José Duarte, que entonces era miembro del Grupo 49, y Francisco Cortijo, que formaba parte de las agrupaciones Joven Escuela Sevillana y Libélula. Además de ellos, también fueron acogidos en sus salas otros jóvenes artistas sevillanos, lo cual favoreció y facilitó una mayor apertura en los sesenta a pesar de que la repercusión inmediata de estas iniciativas culturales no fue muy grande¹¹⁶.

La primera agrupación andaluza de grabadores se llamó Grupo Sevilla, la denominación de Estampa Popular de Sevilla aparecería más tarde. El núcleo

¹¹² Precisemos que no había habido precedentes avanzados en el campo de la plástica, pero sí en el de la literatura. Movimientos como el Ultraísmo, el homenaje a Góngora (que dio nombre a la Generación del 27) o revistas como *Ultra*, *Grecia*, *Tableros*, *Cosmópolis* o *Reflectores...* fueron algunos de los eventos literarios de vanguardia que vieron la luz en esta ciudad andaluza.

¹¹³ Cfr. GUASCH, Ana María, *40 Años de pintura en Sevilla (1940-1980)...*, *Op. cit.*, 1981, p. 9; BARBANCHO RODRÍGUEZ, Juan-Ramón (comisario), *El Club La Rábida. Cincuenta años de su fundación, 149-1999* (catálogo de la exposición), Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1999, p. 31.

¹¹⁴ A diferencia de lo que ocurría en otras ciudades andaluzas como, por ejemplo, en Córdoba, en Sevilla había bastantes instituciones dedicadas a las artes, ya fueran de tipo oficial o corporativo. La Academia de Bellas Artes, el Ateneo, el Museo Provincial de Bellas Artes o las (no numerosas pero presentes) galerías se encargaban de gestionar la actividad plástica de la ciudad. En un principio, siguieron una línea conservadora si bien, poco a poco, comenzaron a integrar propuestas más renovadoras (así, por ejemplo, la agrupación madrileña de Estampa Popular expuso, en 1960, en el Ateneo sevillano).

¹¹⁵ Este club tenía sus salas de reunión y de exposición en la Escuela de Estudios Hispanoamericanos. La primera exposición tuvo lugar en 1949 aunque el club no sólo se ocupó de impulsar las actividades plásticas, la literatura y la música también se contaron entre sus campos de interés. Este centro, en definitiva, supuso el establecimiento de las bases de la renovación estética sevillana en la segunda mitad del siglo XX. Una panorámica acerca de la vida y las actividades llevadas a cabo por el Club La Rábida se encuentra en BARBANCHO RODRÍGUEZ, Juan-Ramón (comisario), *El Club La Rábida. ...*, *Op. cit.*, 1999, p. 31.

¹¹⁶ Cfr. GUASCH, Ana María, *40 Años de pintura en Sevilla (1940-1980)...*, *Op. cit.*, pp.9-28.

inicial estaba formado por los artistas Francisco Cortijo, Cristóbal Aguilar y Francisco Cuadrado. Su configuración tuvo como punto de partida los vínculos existentes entre Francisco Cortijo y los intelectuales madrileños comprometidos. Las relaciones se establecieron entre 1956 y 1957, cuando el artista sevillano estaba realizando el servicio militar en Madrid, entonces se integró en el ambiente cultural de la capital, al tiempo que iniciaba su militancia en el PCE. Ambos caminos le llevaron a conocer a José Ortega.

Unos años más tarde, en 1960, Cortijo viajó a París, atraído por las posibilidades y los conocimientos que podía adquirir en la ciudad. Allí, como tantos otros artistas antes que él (los componentes del Equipo 57, por ejemplo), trabajó como pintor de brocha gorda para vivir. Entonces volvió a contactar con Ortega, que ya estaba exiliado en la ciudad. Allí le conocieron también Cuadrado y Cristóbal, compañeros de Cortijo en la Universidad, cuando fueron a visitarle a París y ambos decidieron incorporarse a las filas del PCE. Fue el propio pintor comunista en el exilio quien les animó a crear el grupo sevillano de grabadores, y quien les puso en contacto con el grupo de Madrid¹¹⁷. Según Cortijo, sólo Cristóbal y él habrían estado presentes en esta reunión con Ortega:

“El Grupo Sevilla de grabadores surgió en 1960. A finales del mes de agosto de ese año, y viviendo por aquel entonces en París, vino a visitarnos el pintor José Ortega (entonces miembro del Comité Central de Partido Comunista de España) para explicarnos sus proyectos sobre Estampa Popular a Cristóbal Aguilar y a mí.”¹¹⁸

Francisco Cuadrado estuvo viviendo quince días con Cortijo y su familia en París y volvió a España, poco después, acompañando a la mujer y la hija del pintor. Un mes más tarde, éste regresó también a la Península. En Francia no había encontrado lo que buscaba: sus ideas con respecto al arte le habían llevado a la conclusión de que, lo que se estaba haciendo en el país vecino,

¹¹⁷Cfr. Declaraciones de Francisco Cuadrado, en entrevista con la autora, San Juan de Aznalfarache (Sevilla), 17 de abril de 2006; declaraciones de Francisco Cuadrado, recogidas en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op. cit.*, 1996, p. 70.

¹¹⁸ Cfr. Declaraciones de Francisco Cortijo, recogidas en *Ibidem*, 1996, pp. 68-69.

era demasiado teatral; no servía en España, donde él estaba convencido de que había que llevar a cabo un arte que luchara por el país¹¹⁹.

Cuenta Cristóbal Aguilar¹²⁰ que también tuvo mucho peso la “simpatía estética con una exposición de Estampa Popular de Madrid, celebrada en Sevilla en la Sala Ateneo”, en la decisión de formar el grupo sevillano. Ésta había tenido lugar en noviembre de 1960, coincidiendo, además, con la muestra del Grupo Córdoba¹²¹ en la sede de la Delegación de Información y Turismo de la ciudad. Es posible, por tanto, que los artistas cordobeses vieran también la muestra de los grabadores madrileños y que ello les animara, poco después, a participar en la primera exposición del Grupo Sevilla.

Con anterioridad se mencionaba al grupo andaluz en el documento que hablaba de la organización de un Homenaje a Miguel Hernández al que antes nos hemos referido. Se trata de la única mención explícita a Estampa Popular que hemos encontrado en la documentación del PCE. En el escrito se puede ver que, aunque había esperanzas en las posibilidades del colectivo, el Partido no parecía confiar mucho en su fuerza teórica y de actuación:

“También en (1) [Sevilla] se ha creado un grupo (73) [E.Pop.] que prepara –así lo dijeron a (3) [Joaquín] en su último viaje a esa ciudad- homenaje del mismo tipo. Pero estos amigos de (1) [Sevilla] dan la impresión –(3) [Joaquín] quisiera equivocarse- de gente un tanto habladora y poco realizadora. (...) (1) [Sevilla].- Con motivo del viaje de (3) [Joaquín] la impresión que sacó de allí, -hay que tener en cuenta que su estancia fue solo de tres días y casi todo el tiempo lo tuvo ocupado en sus asuntos profesionales pues como recordareis

¹¹⁹ Estas ideas de Cortijo acerca de la pintura nos han llegado a través de las declaraciones de Francisco Cuadrado, en entrevista con la autora, San Juan de Aznalfarache, Sevilla, 17 de abril de 2006.

¹²⁰ Cfr. Declaraciones de Cristóbal Aguilar, recogidas en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, Op. cit., 1996, p. 70.

¹²¹ El Grupo Córdoba (también citado, a veces, como Equipo Córdoba) nació alrededor de 1957, a partir de la Escuela Experimental de Córdoba creada por José Duarte, junto con sus alumnos de la Escuela de Artes y Oficios. Lo formaron Segundo Castro, Manuel García, Manuel González, José Pizarro, Alejandro Mesa y Francisco Arenas Fernández. También, durante algún tiempo, Rafael Revuelta formó parte de la agrupación. Su sistema de trabajo era similar al del Equipo 57, al igual que sus presupuestos estéticos, así expusieron en la Sala Negra de Madrid en 1957, en el Thorvaldsen Museum de Copenhague (con el Equipo 57) en 1958, en la Galería Denise Renée de París, en 1959 y en la *I Exposición Conjunta de Arte Normativo Español*, celebrada en 1960 en el Ateneo Mercantil de Valencia, junto al Grupo Parpalló, el Equipo 57, Eusebio Sempere, Manuel Calvo y José M^a de Labra. En 1961 expusieron, en solitario, en la Galería Céspedes del Círculo de la Amistad de Córdoba. Como veremos, los componentes del Equipo Córdoba participaron en su mayoría en Estampa Popular.

ese fue el motivo de su viaje- es que el grupo de allí funciona, al menos por ahora de una forma poco conveniente. Es gente que, salvo excepciones, habla mucho y a destiempo. Esto se les hizo ver de una forma amistosa, aunque firme en el fondo. Estas características personales muy habladores aunque dicho sea de paso en esa ciudad nadie se recata en el lenguaje -revisten o pueden revestir en el futuro bastante peligrosidad aunque, afortunadamente, son considerados como ovejas negras de familias pudientes, snobs o algo por el estilo. Esta consideración que les favorece en cierto sentido, en otros les perjudica al no tomarles todo lo seriamente que debieran en los círculos burgueses donde ellos se mueven según pudo observar (3) [Joaquín]. De todas maneras, es conveniente insistir en ello, el hablar mal del régimen no es patrimonio exclusivo del grupo, parece una característica especial de la ciudad. Pegado a este grupo aparece (74) [Cortijo] del que nos gustaría tener alguna referencia más concreta si podéis dárnosla. (74) [Cortijo] habla como si estuviera al cabo de la calle de muchos asuntos –no del nuestro afortunadamente-. De lo que hay que hacer y de lo que no hay que hacer. Al parecer está al frente de un grupo de artistas jóvenes, 7 u 8.”¹²²

El escrito parecía referirse a la publicación con poemas de Miguel Hernández y grabados que pretendía realizar el grupo madrileño y que nunca se llevó a cabo. También da una idea del modo en que el PCE se relacionó con el movimiento, una de las cuestiones más debatidas en relación con Estampa Popular. El Partido parecía considerar al grupo como un elemento externo, sobre el que únicamente podía ejercer una influencia a partir de la difusión de sus ideas entre determinadas personas y del impacto que estos individuos tuvieran sobre el grupo.

Por eso, a pesar de su falta de fe y su preocupación en relación con la influencia de los grabadores sevillanos en la sociedad, el PCE no podía actuar directamente. Debía confiar en el peso que tenían los artistas militantes que componían los grupos¹²³. No se trataba, pues, de que el Partido fuera

¹²² Cfr. Informe en clave (los números entre paréntesis se refieren a la clave, que se especifica entre corchetes). *Informe de los intelectuales*, 27 de octubre de 1960, pp. 36-37, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, jacq. 227-230.

¹²³ Creemos que esto ocurría también porque, por lo general, los artistas politizados tenían un discurso teórico y estético mucho más elaborado que el resto. Ello explicaría, por ejemplo, el impacto de las ideas y enseñanzas de Ortega sobre el grupo de jóvenes que entraron en torno a 1962 en el grupo de Madrid, o el papel que tuvieron Cortijo y Cristóbal con respecto a Cuadrado, Segundo Castro y Alejandro Mesa, primero, y el de Cristóbal en relación con Enrique Acosta o Pedro Guerrero, después.

responsable directo de Estampa Popular¹²⁴, como tampoco lo había sido de la corriente realista, que se estaba dando en los demás campos de la cultura del momento. El PCE se ocupó, en cambio, de dar cobertura y de alentar los movimientos culturales emergentes que consideraba que estaban en la línea de sus intereses y preocupaciones¹²⁵. En todos estos grupos, el Partido procuraba contar con la participación de militantes que generalmente se situaban en las posiciones más activas. Esta estrategia de penetración en todos los núcleos susceptibles de ser útiles a su actividad era, en realidad, una manera de controlarlos o, al menos, de intentarlo¹²⁶.

Como hemos señalado, era el caso de la mayoría de las agrupaciones de Estampa Popular. José García Ortega hablaba de cómo había que ir infiltrándose y hacer uso de grupos como la Asociación de Dibujantes, situando

¹²⁴ Aunque es un error tratar de desvincular a los grabadores del PCE (algo que ellos mismos defenderán más adelante), consideramos muy matizables afirmaciones que hablan de que Estampa Popular había surgido “por iniciativa directa del PCE”. Cfr. BONET, Juan Manuel, “De qué estuvieron hechos, en arte, los cincuenta”, en AA.VV., *España, años 50. Una década de creación* (catálogo de la exposición), Madrid, Ayuntamiento de Málaga, MNCARS, Unicaja, p. 34.

¹²⁵ Como recordaba Ricardo Muñoz Suay en relación con el trabajo en el campo literario, “Creo, sinceramente, que ninguno de los novelistas (...) que militaban en el Partido iniciaron sus tareas de escritores obedeciendo a una consigna. Sus deformaciones eran más sutiles. Creyeron en esa corriente “realista socialista” cuando se convencieron, eso sí con poca imaginación, que ésa era la forma (y el fondo, como se decía) más idónea para testimoniar. Pero también está claro que a partir del veranos de 1953, en el que se constituye el primer comité para el trabajo de los intelectuales (que en los primeros años casi únicamente estaba formado por gentes de cine), se impone como una de sus primeras tareas primordiales el proselitismo entre los jóvenes escritores”. Cfr. MUÑOZ SUAY, Ricardo, “Operación Realismo. Precisiones para un debate histórico”, *Imprévue*, nº 3, Université Paul Valéry, Montpellier, 1979, pp. 176-178, recogido en RIAMBAU, Esteve, *Ricardo Muñoz Suay..., Op. cit.*, 2007, pp. 212-213.

¹²⁶ Ya en la primera conversación de uno de los miembros del Partido con uno de los primeros organizadores de la actividad en el sector intelectual en España, Ricardo Muñoz Suay, se hablaba de lo apropiado de esta forma de actuar, “nuestra concepción del trabajo de organización era en principio la siguiente, / 1. En cuanto al movimiento antifranquista amplio de los intelectuales. No crear una organización ilegal, como lo fue la UIL; sino apoyarnos en algo que ya existe, el movimiento marginal, que esta tolerado, que es en el fondo un movimiento antifranquista. Trabajar para darle aun mas contenido y hacer que se agrupen en él muchos más intelectuales, haciendo que vayan a él en mayor proporción aun que hoy los intelectuales del Partido, a fin de garantizar su orientación democrática. (...)/ 2. Organizar dentro de este movimiento amplio, una dirección y grupos de Partido que aseguren la influencia y la dirección del Partido en el movimiento. No se trata de crear una organización muy numerosa, sino de que en todas partes haya un núcleo de Partido que asegure nuestra labor, y en la medida de lo posible, constituido en su mayor parte por camaradas jóvenes, sin antecedentes policiales”. Cfr. S., *Conversación con Ricardo Muñoz Suay*, s/f, pp. 11-12, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, jacq. 36.

a camaradas en la directiva¹²⁷: de hecho, uno de los miembros de Estampa Popular, Pascual Palacios Tardez, había sido elegido directivo de dicha asociación en 1951 y 1953. También hicimos referencia con anterioridad a un informe del PCE escrito en 1955¹²⁸. En él se estudiaba el modo en que había de organizarse la labor entre los pintores, para ser más eficaces de lo que había sido Ortega hasta entonces. Ortiz y Arturo (que suponemos Ortiz Valiente y Arturo Martínez, miembros de Estampa Popular) constituyeron, pues, con Ortega, el “núcleo de dirección”.

En consonancia con la política de reconciliación nacional, que fue promovida por el PCE desde la segunda mitad de la década de los cincuenta, era mucho más importante impulsar agrupaciones antifranquistas que limitarse tan sólo a las de orientación comunista. Esto explica que la mayoría de los artistas que la componían declaren en la actualidad que, en el caso de Estampa Popular, no se trataba de un movimiento ligado al PCE. Ésta era una idea fundamental para que la iniciativa saliera adelante, sin ella no se habría podido conseguir la participación de un grupo tan nutrido de creadores. Esta idea la expresaba ya García Ortega en un informe de 1953:

¹²⁷ Cfr. GARCÍA ORTEGA, José, *Informe del camarada Ortega al C.C.*, fechado en noviembre de 1953, pp. 22-23, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 51-53. (Este informe es el mismo que se puede encontrar en la Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, dossier de José Ortega)

¹²⁸ Resulta ilustrativo reproducir un fragmento más de este escrito, “Los problemas de organización fueron examinados en diferentes reuniones con el camarada (66) [Ortega] y los demás camaradas. A este respecto saltan a la vista numerosas insuficiencias, que se han intentado corregir, o comenzar al menos a corregir. / 1. En primer lugar, no hay en los camaradas, y (66) [Ortega] no es una excepción a este respecto, una noción clara de lo que es una organización del P. (...) 2. La vida política de la organización ha sido hasta ahora, muy débil, las reuniones, poco frecuentes, y, en general, de (669 [Ortega] con los demás camaradas, uno por uno, se consagraban generalmente al solo examen de los problemas prácticos. La discusión del Programa y demás materiales del V Congreso había sido muy superficial, cuando no inexistente (...) [M]e pareció que la solución más acertada consistía en crear un pequeño núcleo de dirección compuesto por (66) [Ortega], (90) [Ortiz] y (92) [Arturo, joven pintor del Círculo de Bellas Artes] que se encargara de orientar el trabajo político en general (...) Este núcleo de dirección ha quedado así constituido, bajo la responsabilidad del camarada (66) [Ortega], que se encargará además de centralizar las cuestiones de organización, ya que parece conveniente separar con mucho rigor las cuestiones orgánicas del (67) [la Asociación de Dibujantes Españoles] y (68) [el Círculo de Bellas Artes], para evitar imprudencias y proteger a los camaradas encargados de uno y otro sector y que no tienen por qué conocerse todos por ahora. La organización del estudio y difusión de los materiales del V Congreso; la elaboración de un plan de trabajo en las diferentes organizaciones legales; y la constitución de organización del P. sólidamente enraizadas en cada una de ellas, esas han sido las tareas discutidas y aprobadas para el futuro inmediato.” Cfr. Informe en clave (los números entre paréntesis se refieren a la clave, que se especifica entre corchetes). [SEMPRÚN, Jorge según apuntan algunos indicios en el documento] *Actividades, situación y problemas de nuestras organizaciones (1) [madrileñas] y (2) [intelectuales, universitarias]*, 1955, pp.7-8, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, jacq. 667.

“también tienen algo de culpa nuestros pensadores que no teniendo en cuenta las reales condiciones materiales y morales de nuestro pueblo tratan de llevar a destiempo el concepto de la nueva escuela de realismo socialista. Que no es tiempo de consumir todas nuestras energías, de llevar a los demás artistas a nuestra mentalidad total. Que, sin que lo descuidemos, ahora esto pasa a un segundo término, porque el primer plano del empleo de todas nuestras energías lo ocupa de momento el reagrupamiento de todos los artistas en la lucha, sea de la tendencia que sean. (...) Desde luego es cierto que esta serie de artistas que van por otro camino, no están centrados en cuanto al auténtico arte. Que si estos artistas emplearan su talento y lo desarrollaran dentro de nuestras teorías darían frutos mejores. Pero lo que también es verdad es que al emplazarlos frente a nosotros sin otra salida que la lucha contra nosotros, cometemos un error táctico, porque no aprovechamos las posibilidades que de ellos podemos extraer. Y estamos en el momento de aprovechar todo, absolutamente todo lo aprovechable para vencer en el gran combate.”¹²⁹

Una vez más, era fundamental defender la libertad creativa de los artistas. No se trataba sólo de un ideal artístico, sino de una necesidad estratégica. Cada creador podía trabajar según considerase oportuno, de ahí la reseñada variedad estética y temática de las obras. Las similitudes entre ellas no obedecían a unas normas impuestas por el grupo, sino a una correspondencia de ideas entre sus componentes. Esto permitía que se pudieran verificar organizaciones como la del Grupo Sevilla.

Cuando volvieron de París y de sus conversaciones con Ortega, Cristóbal, Cortijo y Cuadrado iniciaron su proyecto de trabajo conjunto bajo el nombre de Grupo Sevilla. Cortijo instaló un taller en su domicilio, en la calle Mirlo nº 13 del barrio de Los Pajaritos. Allí solían acudir Cristóbal y Cuadrado ya que, a diferencia de los madrileños, los grabadores sevillanos funcionaban en forma de cooperativa, poniendo un fondo común para la pagar los gastos y repartiéndose el dinero recaudado con las ventas¹³⁰. Reproducían así fórmulas similares a las del TGP de México o a la cooperativa Gravura de Portugal. Fue el único grupo en el que sus componentes expusieron sólo grabado en relieve, citando siempre su pertenencia a la agrupación.

¹²⁹ Cfr. *Ibidem*, noviembre de 1953, pp. 30-32.

¹³⁰ Cfr. Declaraciones de Francisco Cuadrado, en entrevista con la autora, San Juan de Aznalfarache, Sevilla, 17 de abril de 2006 y 2 de abril de 2007.



Cristóbal Aguilar, Francisco Cuadrado y Francisco Cortijo en la exposición del Grupo Sevilla en la galería Velázquez, enero-febrero de 1961 (fotografía archivo Francisco Cuadrado)

El sistema elegido presentaba algunos aspectos que, a la larga, acabaron afectando al grupo. Aunque todos tenían libertad para crear, las obras que se iban a exhibir eran elegidas por todos. Como recordaba Francisco Cuadrado¹³¹, Cortijo grababa más obras y más rápido que los demás, y eso llevaba a que sus ventas fueran también mayores; sin embargo, los ingresos se repartían en partes iguales (no proporcionales) y esto provocaba disputas. Esta forma de organización quedaba reflejada en las declaraciones de los artistas con motivo de su primera exposición, celebrada entre el 29 de enero y el 4 de febrero de 1961 en la galería Velázquez:

“Dos meses de trabajo les llevó a estos artistas a preparar la exposición de grabados. Antes, el grupo efectuó una selección de los grabados realizados. A todos les fueron rechazados algunos, excepto a Cristóbal.

-¿Quién es el más exigente?

-Ahí puede poner que soy yo –afirma Cortijo

-¿Cuántos le habéis rechazado a él? –preguntamos a sus compañeros.

-Cuatro; pero es quien más grabados había hecho”¹³²

La galería Velázquez había sido fundada en 1943 y seguía la línea iniciada en los años cuarenta por Alfonso Grosso y Juan Miguel Sánchez¹³³,

¹³¹ *Ibidem*, 17 de abril de 2006 y 2 de abril de 2007.

¹³² Cfr. LORENTE, Manuel, “El “Grupo Sevilla”, muestra de la vibración artística de la ciudad”, en *Pueblo*, Madrid, 7 de febrero de 1961, recogido en RAYA TÉLLEZ, José, *Arte y compromiso social. La obra del pintor Francisco Cuadrado* (trabajo de investigación inédito), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 186-187.

por la que se pretendía dar a conocer a los artistas consagrados de la plástica local¹³⁴. Dada la trayectoria expositiva de esta galería es lógica la afirmación de Cortijo acerca del impacto que causó en este espacio el arte “no académico” propuesto por el Grupo Sevilla¹³⁵. Así Manuel Lozano deploraba la exposición en estos términos:

“En Galería Velázquez un grupo de reciente creación que se titula “Sevilla”, réplica exacta de aquel otro madrileño que expuso en diciembre último, en el Ateneo, presenta una muestra de la labor realizada por Cortijo, Cristóbal, Cuadrado, Luque y Olmo, como grabadores en madera y linóleo. Demuestran buena factura y agilidad en el procedimiento. Pero una sola forma, estilo y expresión domina la obra total de la muestra.

El tema es el ya característico en Cortijo y, por lo visto, en sus otros compañeros: La tristeza, la deformación y el pesimismo en blanco y negro de una humanidad que sufre y que se tiene que redimir por el trabajo, por el sudor y por las lágrimas.

Admiramos en Cortijo (y citamos a éste por ser el más representado en número de obras y acusada personalidad, aunque, como ya hemos dicho antes, poco se diferencian entre sí por las formas, unidos más aún por el carácter del procedimiento); admiramos en Cortijo, repito, la facilidad de línea, el trazo, ritmo en la distribución de manchas y la composición profunda de sentido social de su obra; pero pensamos que hay demasiada intención materialista en los temas y en el mensaje del catálogo. Es verdad que eso no quita valor artístico a la obra, pero también toda esa humana naturaleza tiene un alma que se puede representar; un espíritu que es gemelo de la sensibilidad artística; alma y sensibilidad están más cerca del arte, de la creación y de la belleza que el trabajo, que es un castigo divino a la desobediencia, al orgullo y al afán materialista de poder del hombre para con Dios.”¹³⁶

Era lógico que éste, que se definía como “diario católico –decano de la prensa sevillana” no viera de forma positiva una imagen del mundo semejante, materialista y sin alma. Se anticipaba la idea que se recogió unos días después en *Pueblo* de que estos artistas dejaban de lado la “parte bella de las

¹³³ Los pintores Alfonso Grosso y Juan Miguel Sánchez eran dos de las figuras más destacadas y omnipresentes del ambiente artístico sevillano del momento. Ambos eran profesores en la Academia de Bellas Artes de Sevilla y serían los asesores de cabecera de la práctica totalidad de las galerías de la ciudad. Cfr. BARBANCHO RODRÍGUEZ, Juan-Ramón (comisario), *El Club La Rábida...*, *Op. cit.*, 1999, p. 33.

¹³⁴ Cfr. GUASCH, Ana María, *40 Años de pintura en Sevilla...*, *Op. cit.*, 1981, p. 24.

¹³⁵ Cfr. GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op. cit.*, 1996, p. 69.

¹³⁶ Cfr. LOZANO, Manuel, “Exposiciones en el Círculo de Labradores y en Galería Velázquez”, en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 1 de febrero de 1961, p.6.

cosas”¹³⁷. A la luz de los comentarios parecía claro también que, en la elaboración de esta opinión, tuvo un papel determinante el conocimiento de uno de los pintores representados, Francisco Cortijo. Éste tenía una trayectoria más larga que los demás, tanto en lo plástico como en lo político y, por lo tanto, sus posiciones ideológicas habían de ser conocidas por muchos.



Tarjetón anunciador de la exposición del Grupo Sevilla en la galería Velázquez, enero-febrero de 1961

Y es que el Grupo Sevilla se señaló desde el principio. La vigilancia policial a la que, al parecer, se vieron sometidos estos artistas desde que comenzaron a desarrollar su trabajo parecería corroborar esto¹³⁸. La documentación del régimen acerca de estos artistas deja entrever una parte de este control¹³⁹. A esto ayudaron los problemas que surgieron en una

¹³⁷ LORENTE, Manuel, “El “Grupo Sevilla”...”, *Op.cit.*, 7 de febrero de 1961, recogido en RAYA TÉLLEZ, José, *Arte y compromiso social...*, *Op. cit.*, 1995, pp. 186-187.

¹³⁸ Cortijo y Cuadrado mencionan la vigilancia de la Brigada Político-Social tanto en el taller donde trabajaban como en los movimientos individuales y las exposiciones del grupo. Cfr. *Ibidem*, 1995, pp. 69-70.

¹³⁹ Aunque sólo refiere a sucesos posteriores a la actividad que aquí nos ocupa, este documento sobre Francisco Cortijo nos indica que lo observaban desde hacía tiempo ya que incluso incluyen su dirección del barrio de “los Pajaritos”, “Núm. 80/ TRINIDAD FRANCISCO CORTIJO MERIDA/ Nacido el 18 de febrero de 1936, natural de Sevilla, hijo de Bernabé y de Ana, pintor y profesor de dibujo, con domicilio habitual en Alcalá de Guadaira (Sevilla), calle Marea nº 4./ Otras veces aparece residente en Sevilla, calle de Mirlo nº 13./ Está conceptuado como individuo de tendencias marxistas o comunistas. / En febrero de 1963 figuraba alguna de sus obras en una exposición del grupo de pintores “Estampa Popular” celebrada en la sala “Quixote” de Madrid. La mayor parte de estos pintores están conceptuados como de tendencias

exposición previa de Cortijo en la galería Velázquez. En este caso la imprenta Álvarez, que había realizado el catálogo, fue multada por no pasar por censura el contenido del mismo. Por eso, frente a lo que ocurrió con la muestra de Estampa Popular en la galería Abril de Madrid, donde se les hizo muy poco caso, ya en su primera exhibición, todas las obras del Grupo Sevilla hubieron de ser examinadas por la censura. Según Cortijo¹⁴⁰, no sólo el catálogo sino también los grabados hubieron de ser revisados y, algunos, retirados. Cuadrado recordaba que también se les obligó a quitar los títulos de las estampas, eliminándose así la posibilidad de dar un mensaje más directo por la combinación de imagen y texto.

“la primera exposición del grupo Sevilla se celebró en la Galería Velázquez, en febrero de 1961. El delegado de Información y Turismo solicitó ver la colección de linóleo y grabados en madera antes de la inauguración. Todas las obras hubieron de pasar por la censura, y muchas fueron obligadas a no exponerse. *Vieja trabajando, Niños trabajando*, y se nos adoctrinaba: ni los niños ni los ancianos trabajan en España... *Trenes cargados de trabajadores para Alemania*: eran los tiempos de la emigración... *Obreros en la taberna*: ¿por qué no en buenas cafeterías, que las hay?... y así todo”¹⁴¹

No podemos saber a qué obras exactamente recibieron estas críticas. Sin embargo, el carácter general de la exhibición venía anunciado en el programa de mano y en el tarjetón con que se publicitaba [Figura 56. Tarjetón anunciador de la exposición del Grupo Sevilla en la galería Velázquez, enero-febrero de 1961]. Los saturaba el primer plano de un campesino con un rostro tan ajado, tan arado y sometido como el campo en el que pasaba el día. Como se puede comprobar en el programa de mano, en el caso sevillano se decidió trabajar solamente el linóleo y la madera, a diferencia de lo que sucedía en Madrid.

marxistas. / En Mayo de 1963 fue sancionado por el Gobernador Civil de Sevilla con multa de 10000 pesetas, por intervenir en una manifestación o protesta organizada por elementos extremistas de la H.O.A.C. / Es uno de los firmantes del escrito elevado al Sr. Ministro de Información en septiembre de 1963, denunciando supuestos malos tratos de la fuerza pública a los mineros de Asturias. / (Noviembre 1963)” Cfr. AGA, Cultura, Oficina de Enlace, caja 446, dossier de Francisco Trinidad Cortijo Mérida.

¹⁴⁰ Cfr. Declaraciones de Francisco Cortijo, recogidas en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, Op. cit., 1996, p. 69.

¹⁴¹ Cfr. Declaraciones de Francisco Cuadrado, recogidas en *Ibidem*, 1996, p. 71.

Gracias a la documentación fotográfica¹⁴², sabemos que también estas exposiciones se hacían con una gran sencillez. Las estampas se hallaban, simplemente, colocadas sobre un fondo negro, sin enmarcar, con un rotulito que, suponemos, indicaba el nombre el autor.

A esta exposición se unieron también los jóvenes del Grupo Córdoba, Segundo Castro y Alejandro Mesa. Estos artistas estaban haciendo el servicio militar en Sevilla en 1959, y coincidieron allí con Cristóbal y Cuadrado¹⁴³. Puesto que Alejandro Mesa había estado arrestado sin salir durante un mes, precisamente por sus contactos con los pintores “comunistas” Cortijo, Cuadrado y Cristóbal, del Grupo Sevilla¹⁴⁴, los jóvenes cordobeses decidieron exponer bajo los pseudónimos de Luque y Olmo. Llevaban tan sólo seis meses trabajando sobre la plancha, porque hasta entonces se habían centrado en la investigación plástica abstracta de la mano de José Duarte. La de Velázquez era, pues, su primera muestra con este tipo de obra, se trataba además, como quedó recogido en la prensa, de la presentación de Cuadrado como artista:

- “Cristóbal y Cortijo habían expuesto en otras ocasiones. Pero Cuadrado, no. Ésta ha sido su primera exposición.
 -¿Quién ha influido o influye en tu formación artística? -Le preguntamos.
 -Cristóbal y Cortijo. Ellos han sido y son mis maestros.
 -¿Qué aprendiste de ellos?
 -A saber ver arte. A dibujar que es lo más importante y también a encontrar el camino, a hallar mi personalidad.
 -¿Dónde llegarás?
 -Yo pienso trabajar mucho que así se consigue todo. El resultado no lo sé.
 -Háblanos de Luque y Olmo, los dos ausentes – indicamos a Cortijo.
 -Estos muchachos empiezan ahora. Sólo llevan seis meses pintando, pero con muy buen resultado.
 -Es que han dado con la idea clara –señala Cuadrado.
 -La idea la tenían –continúa Cortijo-; lo que les faltaba era la técnica.
 -¿Quién les enseña?
 -Con buena voluntad, lo estamos procurando nosotros.”¹⁴⁵

¹⁴² Agradecemos a Francisco Cuadrado que nos proporcionara este material.

¹⁴³ Cfr. Declaraciones de Segundo Castro, recogidas en *Ibidem*, 1996, p. 84.

¹⁴⁴ Cfr. Declaraciones de Alejandro Mesa, recogidas en *Ibidem*, 1996, p. 88.

¹⁴⁵ LORENTE, Manuel, “El “Grupo Sevilla”...”, *Op.cit.*, 7 de febrero de 1961, recogido en RAYA TÉLLEZ, José, *Arte y compromiso social...*, *Op. cit.*, 1995, pp. 186-187.

Este ambiente de aprendizaje era algo novedoso dentro de Estampa Popular y, en general, en el seno de las agrupaciones artísticas que se habían formado en España por esas fechas. El espíritu de colaboración, de trabajo conjunto se acercaba mucho más a un ideal de lucha común que a la suma de individualidades creadoras irreductibles. En este sentido respondían adecuadamente a la breve definición de sus pretensiones que habían hecho en el catálogo:

“representar la parte de la sociedad más cercana a nuestra sensibilidad, a la gente que ha construido el mundo, la belleza y todo cuanto en él nos rodea.
Al hombre que trabaja”¹⁴⁶

La idea del artista como un trabajador más, que, como tal, se siente cercano a los obreros, respondía al ideal del intelectual del PCE. Una afirmación que corroboraba una estampa de Cortijo representando el rostro de un campesino seco, arrugado, demacrado, como si de un paisaje arado se tratase. A la vista de esta imagen, no podemos olvidar el peso que seguía teniendo entonces lo rural¹⁴⁷, más aún en Andalucía, de donde procedía una parte importante de los protagonistas del éxodo de la década de los sesenta. El alargamiento y la sequedad hacen de estas figuras de Cortijo seres sufrientes, resignados, muy distintos de los campesinos que representaban la mayoría de los artistas en Madrid, ya fueran los de Estampa Popular o los de Zabaleta. Esta estética mostraba, en cambio, algunas concomitancias con algunos ejemplos del arte ruso, especialmente con las obras de finales de los años veinte de Alexandr Deineka, cuyas figuras, composiciones y colores fríos se asemejan a los de las pinturas de Cortijo.

Esto no quería decir, ni mucho menos, que la teoría plástica del Grupo Sevilla fuera la del realismo socialista. De hecho, aquélla se reducía,

¹⁴⁶ Cfr. GRUPO SEVILLA, *Grupo Sevilla* (programa de mano), Sevilla, galería Velázquez, septiembre de 1961.

¹⁴⁷ Según el Instituto Nacional de Estadística, en 1960 la población activa agrícola era del 39%, esta cifra iría menguando a causa de la emigración hacia los centros industriales nacionales (Madrid, Bilbao y Barcelona) y extranjeros, en 1970 había bajado al 29% (y ya la superaba el porcentaje de población activa dedicada al sector industria). Por tanto, cuando Estampa Popular comenzó a trabajar, el volumen de población rural era bastante importante y estaba además en crisis, lo cual debía de poner aún más de manifiesto la situación precaria que se vivía en el campo. Cfr. TAMAMES, Ramón, *Estructura económica de España*, Alianza, Madrid, 1999, p. 69.

prácticamente, al texto de la primera exposición, que hacía hincapié en la adscripción a la estética realista. No obstante el modo en que se organizaron era indicativo de una política grupal definida y cerrada. Esta cohesión debía estar relacionada tanto con el escaso número de componentes del grupo (que facilitaba su funcionamiento), como con la pertenencia de todos ellos al PCE¹⁴⁸. La militancia debía de proporcionarles muchos puntos en común así como una estructura organizativa que, suponemos, tenía su paralelo en la configuración de la agrupación. Así explicaban los artistas sus intenciones en la entrevista que les hicieron con motivo de su primera exposición:

“-¿A qué aspira el “Grupo Sevilla”? –preguntamos.

-Está clarísimo –nos responde Cortijo-. A representar Sevilla de una forma nunca vista por los pintores. Una Sevilla que existe, indudablemente; dándole nosotros una forma realista, para que todo el mundo la entienda. (...)

-¿Qué necesidad os ha llevado a esta unión?

-Quizá el que otros pintores no lo hayan hecho antes que nosotros. Si así hubiera sido, tal vez nosotros no habríamos sentido la necesidad de representar los motivos de nuestras obras.

-También ha sido una necesidad –nos señala Cristóbal Aguilar- la circunstancia de que todos tenemos la misma idea y el mismo camino a seguir. Por otra parte –continúa-, unidos siempre lo haremos mejor que separados.

-¿Quién es el capitán del grupo?

-Ninguno –responden-. Todos tenemos libertad para expresarnos sin influirnos unos a otros (...)

-¿Por qué habéis escogido el grabado para hacer vuestra presentación?

-El grabado es mucho más directo llega más al público y es más impresionante.

-Define la exposición –pedimos a Cristóbal.

-Ha sido la primera auténticamente realista que se celebra en Sevilla.

-¿Qué te inspira esta realidad?

-La que veo.

-¿No ves la parte bella de las cosas?

-Es que la belleza puede ser lo que nosotros hacemos.

-¿Lo es?

-Algo, creemos todos (...)

Por último Cortijo nos habla del “Grupo Sevilla”. Este grupo que aquí ha nacido, pero que se gestó en Francia.

¹⁴⁸ Sobre estos artistas debió de incidir además su formación en Sevilla donde se ha considerado la figuración y la perfección técnica como características casi como una característica de de escuela. La dedicación posterior de la mayoría de los pintores del grupo sevillano a lo que se ha denominado realismo mágico, poético o fotográfico confirmaría esta hipótesis.

-Cuando estábamos en París pensando en él, Cristóbal y yo compramos cincuenta gubias. No sólo para nosotros, sino también para todos los que a nosotros quieran venir.

Estas palabras son algo así como un llamamiento, como una invitación para los artistas sevillanos.

-Todos los que quieran unirse a nosotros pueden hacerlo. Todos los que vean la realidad como la vemos nosotros. No importa la técnica; pueden pintar con los colores que quieran. Pero que representen lo que todo el mundo ve, lo que nos rodea.

-Habláis de que vengan a vosotros ¿estáis dispuestos a ir?

-Siempre que tengan la misma orientación.”¹⁴⁹

Su forma de entender el realismo tenía que ver con la inteligibilidad y con una imagen sin falsear, pero además, como decía Cristóbal en la entrevista, estos artistas consideraban que sus representaciones eran bellas. Se trataba en realidad de reinterpretar, de actualizar, una condición tradicional de lo artístico. Aunque habían elegido el grabado por ser una técnica que permitía llegar mejor al público (por ser “impresionante”) lo fundamental no era este aspecto, sino que todos los miembros del grupo compartieran una misma forma de ver la realidad, una misma forma de interpretar el mundo y un deseo de hacer comprender a otros esta interpretación. Las últimas declaraciones de la entrevista confirmaban que su orientación ideológica, y el modo en que le daban respuesta, les mantenía unidos. Precisamente la coherencia entre la opción expositiva del grupo (en galerías preferentemente) y la ideología de sus miembros sería motivo de crisis muy poco tiempo después.

La estrecha relación de la agrupación sevillana con los artistas madrileños, les permitió realizar casi inmediatamente su primera exposición en la capital, en la galería Prisma, entre el 26 de junio y el 12 de julio de 1961. La muestra coincidió con las dos exposiciones hechas en homenaje a Zabaleta¹⁵⁰, que había fallecido un año antes. Varios de los artistas, poetas y críticos que tomaron parte en estos actos, también acabaron participando en Estampa

¹⁴⁹ LORENTE, Manuel, “El “Grupo Sevilla”...”, *Op.cit.*, 7 de febrero de 1961, recogido en RAYA TÉLLEZ, José, *Arte y compromiso social...*, *Op. cit.*, 1995, pp. 186-187.

¹⁵⁰ Ambas tuvieron lugar a principios de julio de 1961, por un lado se organizó una exposición de obras de Zabaleta en las salas de la Biblioteca Nacional y, por otro, el Comité Español de la Asociación Internacional de Artes Plásticas llevó a cabo una “exposición-homenaje” con obras de los amigos artistas del pintor en Madrid.

Popular¹⁵¹. La galería Prisma, en donde expusieron los sevillanos, estaba a cargo de Felipe Santullano, que más tarde dirigiría la galería Biosca¹⁵² y que crearía, posteriormente, su propia galería.

En esta exhibición el texto de presentación fue redactado por Julián Marcos, escritor, cineasta y miembro de la organización estudiantil del PCE en Madrid junto con Juan Antonio Bardem, Julio Diamante, Jesús López Pacheco y Enrique Múgica. Este poeta y cineasta había entrado en contacto con el círculo de grabadores comprometidos a través de su antiguo compañero del Liceo Francés, Manuel del Palacio. Este último acudía a las clases del Círculo de Bellas Artes donde conoció a Ortega. A través de él se encontraron Julián Marcos, Palacios Tárdez y Ruiz Pernias (los otros dos expositores de *Tres pintores y un tema*, en 1956). En las tertulias del Café Gijón Julián Marcos conoció a Francisco Cortijo que hacía el servicio militar en Madrid y, a través

¹⁵¹ En la muestra celebrada en la sala de la Sociedad Española de Amigos del Arte se expusieron obras de Abuja, Arias, Manuel Baeza, Barjola, Beppo, Boti, Pedro Bueno, José Caballero, Caneja, Capuleto, Carpe, Conejo, Enrique Cosín, Cossío, María Antonia Dans, Álvaro Delgado, Guillermo Delgado, Dimitri, Escassi, Esplandiú, Farreras, Ángel Ferrant, María Victoria de la Fuente, Menchu Gal, García Ochoa, García Ortega, González de la Torre, Grandío, Guijarro, Fernando Higuera, Juan Guillermo, Juan Manuel, Julio Antonio, Carmen Laffón, López Sánchez, Francisco Lozano, Lucio Muñoz, Ricardo Macarrón, Cristino Mallo, Mampaso, Martínez Bueno, Francisco Mateos, Medina, Mérida, Millares, Juan Antonio Morales, Maruja Moutas, Pedro Mozos, Mustieles, Ortega Muñoz, Oteiza, Máximo de Pablo, Pacheco, Palacios Tárdez, Rafael Pena, Perceval, José Planes, Gregorio Prieto, Redondela, Rubio Camín, Luis Sáez, Martín Sáez, San José, San Segundo, Isabel Santaló, Saura, Schablesky, Valdivieso, Vargas Ruiz, Vázquez Díaz, Vento, Eduardo Vicente, Vidal Maestre, Carmen Vives y Zamorano. Fuera de catálogo exponían artistas como Fernando Sáez y Francisco Galicia. Junto a estos cuadros, se dedicaba una sala a las obras del pintor pertenecientes a su colección privada. El homenaje a Zabaleta llevado a cabo en la Biblioteca Nacional fue presidido por Pedro Laín Entralgo, Gabriel Celaya, Jesús López Pacheco, Lauro Olmo y José Ángel Valente. Los poetas leyeron composiciones dedicadas al pintor, también se leyeron versos de Vicente Aleixandre, que no pudo asistir al acto. Cfr. ARBOS BALLESTE, Santiago, "Exposición homenaje al pintor Rafael Zabaleta" y "A la memoria del artista", ambos en ABC, Madrid, 9 de julio de 1961, p. 74.

¹⁵² La galería Biosca fue creada, en 1940, por Aurelio Biosca (antes había desempeñado también labores de galerista en Barcelona). Se inauguró con una exposición de José Clará y, desde entonces en adelante, fue uno de los espacios que protagonizaron la renovación artística del Madrid de la posguerra. En este sentido, fue muy importante su vínculo con la Academia Breve de Crítica de Arte (cuyas actividades se iniciaron en 1941) y con el Salón de los Once (que arrancó en 1943). Tanto era así, que Eugenio d'Ors llegó a decir, "No todas las iniciativas de la Academia Breve de Crítica de Arte se han abierto en la Galería Biosca. Pero a todas hemos visto a ésta asociada, dispensándole seguridad y protección hasta el punto de que entrambas han podido parecer consustanciales. Resultado ejemplar y profundamente esperanzador para la política del arte en España en su momento de paso más difícil". Cfr. D'ORS, Eugenio, *Un decenio de Arte Moderno 1940-1950*, Madrid, Galerías Biosca, 1951, p. 7. Para más información acerca de la galería Biosca véanse TUSELL, Javier; MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro, *Cincuenta años de arte. Galería Biosca 1940-1990*, Madrid, Turner, 1991; TUSELL, Javier; BIOSCA, Silvia (comisarios), *Aurelio Biosca y el arte español* (catálogo de la exposición), Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1998.

de él, entró en contacto con el sector sevillano de Estampa Popular. De ahí que fuera el presentador de su primera muestra madrileña¹⁵³. Unos años después, en 1963, en la exposición en el museo brasileño de Bahía fue de nuevo este escritor quien firmó el programa de mano de los grabadores españoles¹⁵⁴.

Julián Marcos destacaba brevemente la intención popular de los grabados expuestos, la identificación de sus autores con el pueblo representado y, sobre todo, el carácter pionero de la apuesta de estos artistas. Además de eso expresaba su apoyo al grupo. El escrito iba acompañado por la imagen del cartel de la exposición, se trataba de una estampa de varios hombres delgados, secos, reunidos en una calle empedrada de gran fuerza plástica [Figura 57. Interior del programa de mano de la exposición del Grupo Sevilla en la galería Prisma, junio-julio de 1961]. La exhibición en Prisma contó con las visitas de importantes críticos y creadores del momento: Armando López Salinas, Francisco Mateos, José María Moreno Galván, Alfonso Sastre, Antonio Ferres y Antonio Giménez Pericás fueron algunos de los que, según los propios artistas¹⁵⁵, se acercaron a la sala.

Los problemas con la policía no cesaron. En el mismo año de su fundación, se organizó una exposición del Grupo Sevilla en el Ateneo de Bilbao. Antes de la inauguración, todas las estampas fueron incautadas y acabaron siendo regaladas por los policías a sus conocidos. Finalmente éstas pudieron ser recuperadas por los artistas gracias al arquitecto Rafael García Diéguez¹⁵⁶. Éste era cliente de Cortijo y, gracias a un confidente de la policía, que era funcionario en los Juzgados de Sevilla, logró su devolución desde el Juzgado de Bilbao¹⁵⁷. Es probable, no obstante, que algunos críticos (y, quizá,

¹⁵³ Cfr. Declaraciones de Julián Marcos, recogidas en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, Op. cit., 1996, p. 34.

¹⁵⁴ MARCOS, Julián, *Grabadores espanhóis* (programa de mano de la exposición), Brasil, 1963, s/p. Reproducido en MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales...*, Op. cit., 1992, pp.169-171.

¹⁵⁵ Cfr. Declaraciones de Francisco Cortijo, recogidas en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, Op. cit., 1996, p. 69.

¹⁵⁶ Cfr. *Ibidem*, 1996, pp.14 y 69; PALOMO DÍAZ, Francisco José, *La Estampa de Málaga...* Vol. II, Op. Cit, 2005, p.10

¹⁵⁷ Cfr. *Ibidem.*, 2005, p.11.

artistas) vieran estas estampas puesto que Antonio Giménez Pericás mencionaba la exposición reciente (en esa misma temporada) de obras del Grupo Sevilla en Bilbao, cuando comentaba la muestra *Campesinos* de Ortega, en marzo de 1962¹⁵⁸. Podría ser que, incluso, hubiera sido Giménez Pericás uno de los responsables de la organización de la muestra puesto que, como acabamos de referir, ya conocía a este grupo.

Las exposiciones permitieron, a pesar de todos los contratiempos, que la obra de la agrupación fuera conociéndose entre los círculos de intelectuales. Esto les animó a editar una serie de carpetas de grabados y poemas, siguiendo el ejemplo de los grabadores madrileños y de las ventas por suscripción llevadas a cabo por otros grupos dedicados a la estampa. A diferencia de lo sucedido en Madrid, en este caso la idea llegó a buen puerto, el Grupo Sevilla elaboró varias colecciones de estampas entre 1960-1961¹⁵⁹: la primera agrupaba los poemas de Julia Uceda, Marino Vigueras, Joaquín Albalade, Julián Marcos, José Agustín Goytisolo y José Hierro. Además de ésta hubo una carpeta dedicada a Antonio Machado y otra a Miguel Hernández.

Estas obras iban destinadas, sobre todo, a suscriptores de Madrid y Sevilla. Los textos para cada una de las estampas eran realizados por tipógrafos que dejaban un hueco para que, posteriormente, los grabadores incluyeran ahí la imagen. Los grabados se imprimían a cuchara, uno a uno. Se empleaba normalmente papel Super Alfa, aunque alguna vez también se utilizó cartulina. En cada carpeta había seis grabados, dos de cada uno de los miembros del grupo [Figura 58. Estampas de Cristóbal Aguilar y Francisco Cortijo, ilustrando poemas de Julia Uceda y Joaquín Albalade, respectivamente, ca. 1960]. Siempre se trató de linóleos (salvo en el caso de Cristóbal, que también hizo xilografías) firmados y numerados por cada artista. Las carpetas

¹⁵⁸ Cfr. GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, "Artes en Bilbao. Una exposición cosmopolitismo pedagógica en Vizcaya, José Ortega," la irrupción en el realismo perdido", en *Artes*, nº 15, Madrid, 8 de marzo de 1962, s/p.

¹⁵⁹ Por desgracia, ninguno de los artistas ha podido confirmar la cantidad de carpetas que se hicieron y tampoco hemos encontrado ejemplares más que de una de ellas. De todos modos, los indicios apuntan a que no fueron más de cinco, con una tirada no superior a los 50 ejemplares.

no llevaban título (como mucho “Carpeta de grabados y poemas”) y fueron editadas sin pasar censura u otro tipo de control oficial¹⁶⁰.

De esta forma, en 1961, cuando hacía apenas un año que Estampa Popular había iniciado su andadura, ya se habían formado dos agrupaciones de grabadores que tenían relación entre sí, que colaboraban y que trataban de hacer llegar su trabajo al pueblo de la mejor manera posible. No se limitaron a hacer exposiciones, sino que además, siendo muy conscientes del poder de los medios impresos, sus ilustraciones de revistas progresistas y publicaciones similares, hicieron circular sus ideas y su estética entre sus lectores.

Así, Estampa Popular fue ganando colaboradores y adeptos. La agrupación que había comenzado con una reunión en la calle Modesto Lafuente había demostrado responder a una decisión y a una necesidad firme de sus componentes, convirtiéndose en el aglutinante de los artistas antifranquistas del momento. Pero, entonces, su camino no había hecho más que empezar.

¹⁶⁰ Los datos sobre estas carpetas se han extraído de las declaraciones de Cristóbal en PALOMO DÍAZ, Francisco José, *La Estampa de Málaga...* Vol. II, *Op. cit.*, 2005, p.11.

4- NORTE-SUR
(1961-1964)



Francisco Cortijo, sus dos hijas, Manuel Calvo y Francisco Cuadrado (fotografía archivo Manuel Calvo)

4.1. Redes de colaboración e influencia

4.1.1. Conflictos de poder

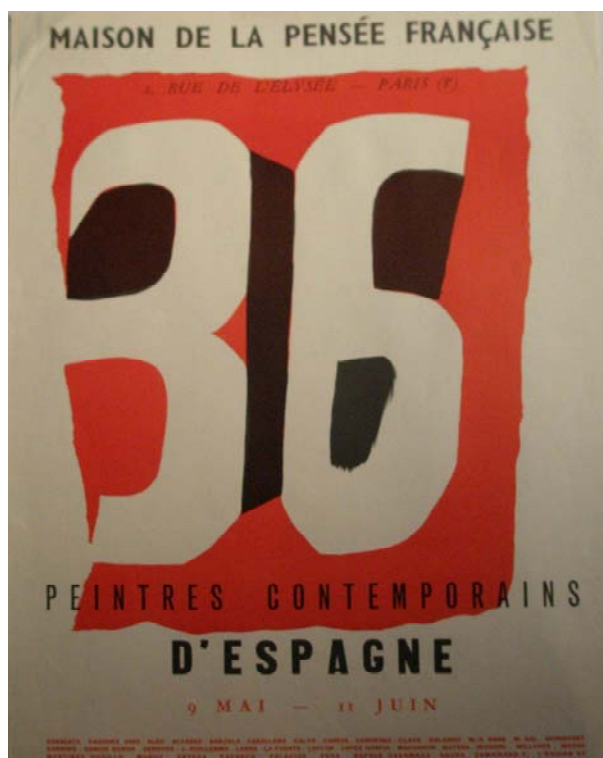
Hasta el momento José García Ortega había desempeñado un papel fundamental a la hora de difundir la iniciativa de Estampa Popular, sin embargo, nunca había expuesto con sus compañeros y se había mantenido al margen a la hora de organizar su actividad. El resto de sus componentes se había encargado de esto, sirviéndose, para ello de la red de amistades y simpatías que les proporcionaba su antifranquismo. Mientras que cada uno de los grupos parecía ocuparse de buscar el modo de llevar su obra al público, organizando exposiciones, publicando carpetas y haciendo debates y lecturas poéticas; Ortega se dedicaba a buscar nuevos adeptos entre los artistas. Cuando comprobó que Estampa Popular no era una experiencia fallida más, comenzó a ocuparse de organizar y orientar las actividades y los movimientos del grupo. Esto les permitió integrarse de forma directa en las redes que les podía brindar el Partido Comunista, no sólo en España sino, sobre todo, en el extranjero.

La obra del Grupo Sevilla se integró pronto en las exposiciones y actividades culturales antifranquistas en el extranjero. De hecho, fueron los únicos grabadores que expusieron de forma colectiva (citados como Grupo Sevilla) en la exposición *36 Peintres Contemporains d'Espagne*. Ésta se celebró en la Maison de la Pensée Française entre el 9 de mayo y el 11 de junio de 1961¹. Según Agustín Ibarrola², esta exposición fue organizada por la Asociación de Artistas Españoles Residentes en París. Creemos, no obstante, que esta afirmación ha de ser tomada con cautela. En el catálogo de *36 Peintres Contemporains d'Espagne*, no hay referencia alguna a la Asociación, sin embargo, nos consta que ésta no dejaba de figurar en otras exhibiciones en

¹ Señalemos que esta exposición podría considerarse una continuación del interés por España que ya se había demostrado en la exhibición celebrada unos meses antes en esa misma sala. Entonces varios artistas de fama internacional habían respondido al "llamamiento de Picasso" y habían cedido obras para apoyar la *Conférence d'Europe Occidentale pour l'amnistie aux emprisonnés et exilés politiques espagnols* que se celebró entre el 25 y el 26 de marzo de 1961 en el Hôtel Continental. Cfr. "Les artistes et l'amnistie en Espagne", en *Les Lettres Françaises*, París, nº 868, 23-29 de marzo de 1961, p.11; "Pour l'Espagne dans les fers", en *Les Lettres Françaises*, París, nº 874, 4-10 de mayo de 1961, p.10.

² ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola ...*, Op. cit., 1978, pp.115-116.

las que se implicó³. En nuestra opinión, para la organización de estas actividades antifranquistas el elemento determinante fue el apoyo del Partido Comunista. Es más, es posible que la Asociación de Artistas Españoles Residentes en París funcionara gracias a este soporte del Partido. En la exposición que aquí comentamos, esto era evidente, puesto que la Maison de la Pensée era una asociación cultural muy cercana al PCF⁴.



Cartel de la exposición 36 *Peintres Contemporains d'Espagne*, mayo-junio de 1961

Para llevar a cabo esta muestra fue necesario movilizar a gran cantidad de artistas e intelectuales tanto dentro como fuera de España. Ibarrola⁵ fue uno de los encargados de recoger las obras de Madrid, donde contó con la

³ Así, por ejemplo, su nombre y su logo aparecían y se mencionaban en las páginas y el texto de la invitación a una exposición en la galería Epona. Cfr. *Artistes Espagnols à Paris* (invitación a la inauguración), París, galería Epona, 1963. Agradecemos a Idoia Murga que nos proporcionara este material./ También se mencionaba a la Asociación de Artistas Españoles Residentes en París, junto con la Union des Arts Plastiques francesa, como las organizadoras de la exposición de artistas españoles y franceses en Pierrefitte. Cfr. "Remarquable succès du vernissage de l'exposition d'artistes français et espagnols", en *Saint-Denis Républicain*, París, 25 de enero de 1963. Agradecemos a George y Georgette Gosselin que nos proporcionaran este material.

⁴ La Maison de la Pensée Française, situada en el 2 rue de l'Elysée, abrió sus puertas en 1947 y entre 1948 y 1963 fue lugar de celebración de numerosas exposiciones (Léger, Matisse, Picasso...). Sobre instituciones y actividades culturales relacionadas con el PCF, véase SCHVALBERG, Claude, *La critique d'art à Paris 1890-1969*, París, La Porte Étroite, 2005.

⁵ Para la participación de Ibarrola en estas tareas, véase ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola...*, Op. cit., 1978, pp.115-116

ayuda de Juana Mordó⁶. En las labores de traslado de obras para esta exposición desempeñó igualmente un papel importante el artista Manuel Calvo que, como veremos, se incorporó enseguida a Estampa Popular, donde en algunos casos también haría las veces de “correo”⁷. En París, colaboraba también en la organización José García Ortega.

En la muestra parisina participaron varios componentes del núcleo de grabadores de Madrid: Luis Garrido, Francisco Mateos, Palacios Tardez, Javier Clavo, Ricardo Zamorano y José Ortega⁸. Sin embargo, no expusieron bajo el nombre de “Estampa Popular” sino que lo hicieron como artistas individuales. Sin embargo, nos consta que, al menos en un principio, Estampa Popular estuvo muy interesada en tomar parte en la muestra:

“Esta carta, pues, responde a que se nos informe cómo ha de celebrarse la exposición y cómo y quiénes vamos a concurrir a ella. ESTAMPA POPULAR, la forman ocho artistas: pintores, grabadores, mosaístas y tapiceros, que, naturalmente, pensamos estar representados en nuestras actividades, para lo cual ya estamos trabajando.

Ahora bien, resulta que apenas tenemos información de la marcha y proyectos para tal Exposición y además existe aquí un grupo de pintores que, quizás tan poco informados como nosotros mismos, consideran que son ellos los que tienen que representar la pintura actual de España, lo que, por su número reducido, nos deja sumidos en cierta confusión. (...) Es por ello, que esperamos con cierta urgencia que nos aclaren cómo ha de hacerse dicha Exposición y, dentro de la misma, cómo estaría representada ESTAMPA POPULAR, que, como hemos dicho antes, la componen pintores,

⁶ De la colaboración de Ibarrola y Juana Mordó da cuenta la documentación contenida en el dossier de la galerista, “No se ha podido concretar que esta mujer desarrolle actividades políticas, aunque por sus actividades artísticas puede haber tenido relación más o menos superficial con individuos de tendencias hostiles al Régimen./ En 1961 ayudó activamente al pintor Agustín IBARROLA a recoger una serie de cuadros de otros pintores españoles con el fin de llevarlos a París, donde había de celebrarse una exposición en la “MAISON DE LA PENSEE FRANÇAISE”, foco intelectual del Partido Comunista./ Por entonces, Juana MORDÓ propagó un artículo del crítico José AYLLON publicado en la revista francesa “AUJOURD’HUI”, en el que hablaba de opresión sufrida en España por los artistas”. Cfr. S.F., *Informe sobre Juana Mordó*, s/f (probablemente de 1964, en fecha posterior al 14 de marzo), AGA, Cultura, Oficina de Enlace, caja 451, dossier de Juana Mordó.

⁷ Cfr. Declaraciones de Manuel Calvo, en entrevista con la autora, Madrid, 11 de marzo de 2007.

⁸ La nómina total de artistas incluidos en el catálogo fue, Zabaleta, Vázquez Díaz, Aleu, Álvarez, Barjola, Caballero, Calvo, Caneja, Cárdenas, Clavo, Delgado, Dans, Equipo 57, Gal, Guinovart, Garrido, García Ochoa, Genovés, Guillermo, Labra, Lafuente, Laffon, López García, Macarrón, Mateos, Mignoni, Millares, Mozos, Muñoz, Ortega, Pacheco, Palacios, Pena, Rafols Casamada, Saura, Martínez Novillo, Zamorano. Grabados, Alvarez, Clavo, Grupo Sevilla y Ortega.

grabadores, mosaístas y tapiceros, no dedicados a artesanía, sino al Arte a la manera que suponemos han debido de pensar al organizar la exhibición que nos ocupa.

En espera de su pronta contestación, continuamos trabajando para que el éxito nos acompañe a todos.”⁹

No conocemos la razón exacta por la que, finalmente, sólo el Grupo Sevilla figuró como único grupo de grabadores en la muestra. Ciertamente era más pequeño y todos sus componentes eran militantes del PCE, lo cual les pudo haber favorecido tanto para coordinarse, como para ser tenidos en cuenta en una muestra que contaba con el soporte del Partido Comunista. Sin embargo, también muchos de los artistas del núcleo de Madrid eran militantes en la clandestinidad. Es más, uno de sus fundadores era una figura tan relevante en el Partido, y en la organización de la exposición, como José Ortega. De hecho, tal y como recoge una carta del embajador español, una de sus obras ocupó un lugar importante en la sala de exposición, pues el *Tríptico de la propiedad artística* recibía al visitante que entraba en la sala de la Maison de la Pensée:

“El día 9 del corriente, se ha inaugurado una Exposición titulada “36 Pintores Contemporáneos de España” en la “Maison de la Pensée Française” (2, rue de l’Elysée) de París (...) Se ha dedicado presentación preferente a las obras de Vázquez Díaz “El violonchelista”; de Zabaleta “Nocturno” y “Jardín de Quesada” y a un llamado “Tríptico de la propiedad artística”, de J. Ortega, uno de cuyos lienzos reproduce una escena de un campesino con los brazos atados, conducido por una pareja de la guardia civil ante la mirada de una sembradora con expresión de espanto.

El tema de la Benemérita Institución aparece de nuevo en algunas otras composiciones y concretamente en el grabado de Álvarez titulado “El dictador”, en que se le añaden emblemas religiosos y militares.

La “Maison de la Pensée française”, es un centro cultural dependiente del partido comunista francés (“Partis, journaux et hommes politiques” Henry Coston -página 477-).

El Catálogo, que remito como anejo a este Despacho, hace una referencia expresa a la “nueva política cultural de las artes españolas”

Tengo la honra de informar de cuanto antecede a V.E, y de señalar; al propio tiempo, que esta Embajada no había tenido conocimiento

⁹ Carta de Estampa Popular al Grupo organizador de la exposición de arte español en París, fechada en Madrid; 2 de marzo de 1961. Recogida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, “Aproximación a la pintura realista...”, *Op. cit.*, 1976, p. 250.

previo de tal Exposición y que sería de desear que fuese consultada sobre su procedencia o, cuando menos, informada de estas iniciativas cuando su importancia y posible trascendencia política así lo aconsejen.”¹⁰

El lugar preferente ocupado por la obra de Ortega ha sido confirmado por las descripciones de algunos de los asistentes a la exhibición¹¹. Si el papel del artista manchego fue tan importante¹², llama aún más la atención que el grupo fundado por él no estuviera presente en la muestra y que, además, los grabadores se quejaran de estar tan poco informados. Resulta paradójico que estuviera tan mal representado el primer grupo que había intentado reflejar la cara del régimen sin maquillaje. Un objetivo coincidente con el de la muestra parisina que buscaba, según Martín Jiménez, “retratar la auténtica realidad en que se (...) [desarrollaba] el arte español”¹³.

De esta carta nos interesa también la definición del grupo como conjunto de “pintores, grabadores, mosaístas y tapiceros”¹⁴. En consonancia con lo que se ha ido observando en las exposiciones del grupo de Madrid, el grabado no era la única técnica desarrollada en la agrupación, aunque sí fuera su elemento más característico. La variedad y la libertad de elección para el artista eran la nota dominante¹⁵. Hasta entonces, había sido habitual la asociación de artistas dispares con el casi único objetivo de exponer, de darse a conocer y salir adelante, y esto justificaba agrupaciones efímeras y de

¹⁰ Oficio de José María de Areilza dirigido a la Dirección General de Relaciones Culturales, 12 de mayo de 1961, AGA, Ministerio de Asuntos Exteriores, (10) 097.000 66/4336

¹¹ Declaraciones de Gérard y Georgette Gosselin (pintores militantes del PCF, amigos de José García Ortega) en entrevista con la autora, Saint-Étienne du Rouvray (Rouen), 14 de diciembre de 2006.

¹² A la nómina de artistas destacados en la muestra se sumaban Vázquez Díaz, al que se consideraba el maestro de toda una generación, y Zabaleta que había muerto en junio de 1960, el mismo año en que su obra había sido seleccionada para participar en la XXX Bienal de Venecia, donde se le dedicaron varias salas.

¹³ Cfr. JIMÉNEZ, Martín, “Préface”, en VV.AA., *Peintres Contemporains d’Espagne* (catálogo de la exposición), París, Maison de la Pensée Française, 1961, s/p.

¹⁴ Cfr. Carta de Estampa Popular al Grupo organizador de la exposición de arte español en París, fechada en Madrid, 2 de marzo de 1961, recogida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, “Aproximación a la pintura realista...”, *Op. cit.*, 1976, p. 250.

¹⁵ Por otra parte, el énfasis en el carácter “artístico” del trabajo de Estampa Popular que se hacía en la carta, llevaba implícita una característica importante del grupo, se quería llevar el arte al pueblo, un arte con todas sus características de belleza, perfección técnica y la marca de su creador. Es decir, no era un grupo de potenciación y defensa de la artesanía, sino una agrupación artística.

composición peregrina¹⁶. Sin embargo, en este caso, era el común descontento ante la situación del arte y, sobre todo, del país lo que permitía una reunión de estéticas diversas pero de intenciones parecidas. Se trató de una confluencia de inquietudes y una unión de fuerzas.



Luis Garrido, *Santera*, 1955, s.f.



Luis Garrido, *Santera*, 1955



Manuel Gómez Santos, *Santera*

Así, por ejemplo, Luis Garrido trasladó a sus estampas composiciones que había trabajado en otros medios como el óleo o el tapiz. Era el caso de su *Santera*, que se puede relacionar además con obras del realismo español del

¹⁶ Integrarse en un grupo proporcionaba el mejor soporte para buscar, organizar y pagar las exposiciones ya que la mayoría de las galerías alquilaban sus espacios. La ausencia de razones, más allá de lo puramente práctico, explicaba, por un lado, la corta vida de este tipo de agrupaciones y, por otro, la rapidez con la que se conformaban otras. Un breve recorrido por las iniciativas artísticas nacidas en este periodo nos muestra el claro predominio de este tipo de agrupaciones. Cfr. BARROSO VILLAR, Julia, *Grupos de pintura y grabado en España 1939-1969*, Oviedo, Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo, 1979.

XIX como la de Manuel González Santos. Lo mismo sucedía con la estampa de *El urogallo* que reproducía la imagen de uno de sus tapices. No obstante, conviene puntualizar que, a diferencia de lo que ha ocurrido de un tiempo a esta parte, este grabado no figuró en exhibición alguna de Estampa Popular¹⁷.



Luis Garrido y su padre ante el tapiz del urogallo (fotografía archivo Luis Garrido)

La muestra *36 Peintres Contemporains d'Espagne* presentó problemas y causó enfrentamientos. Luis Garrido¹⁸ ha explicado que, el hecho de que la obra de Ortega estuviera en un lugar tan destacado en la exposición molestó a

¹⁷ El artista nos ha contado cómo en este tapiz se reflejaban las reflexiones suscitadas por haber leído acerca del método empleado para cazar al urogallo. Al parecer, es imposible acercarse al animal sin que, gracias a su oído finísimo, huya antes de estar a tiro. Tan sólo en la época en que está en celo es esto posible ya que el grito del cortejo deja sordo durante unos instantes al pájaro. De esta forma los cazadores van acercándose a su presa poco a poco, aprovechando esos momentos en que no puede oírles. Pero eso no hace que el urogallo siga cantando, es un animal que sólo puede ser cazado cuando está enamorado, cuando tiene necesidad de expresarse, nos contaba el creador. De ahí la imagen y la leyenda del tapiz, que también hacían referencia a la situación que vivían los intelectuales en ese momento. Éste fue mostrado en una exposición en la galería Biosca donde, según nos cuenta Garrido, estuvo Elena Soriano que quedó muy impresionada por esta obra. Más tarde, en 1969, la escritora fundaría la revista *El Urogallo*. Al parecer el tapiz creó una conmoción entre los poetas (lo compró Antonio Pereira) que le acabaron haciendo una cena homenaje organizada, entre otros, por Amparo Gastón y Gabriel Celaya. La estampa fue realizada por Garrido para obsequiar a los invitados de esta cena y nunca, por tanto, se vendió ni se mostró en las exposiciones de Estampa Popular. Cfr. Declaraciones de Luis Garrido, en entrevista con la autora, Madrid, 7 de marzo de 2007.

¹⁸ Cfr. Declaraciones de Luis Garrido, en entrevista con la autora, Madrid, 22 de marzo de 2007.

otros participantes. Además según Manuel Calvo¹⁹, hubo retiradas de artistas a última hora. El pintor explicaba que González Robles, comisario de las exposiciones oficiales en el extranjero, generó un ambiente de dudas y tensiones, al advertir a algunos artistas que, si participaban en *36 Peintres Contemporains d'Espagne*, no lo podrían hacer en las bienales. Según Calvo, estas advertencias hicieron que Genovés, tras muchas dudas, retirase su trabajo de la muestra en el último momento. Quizá por este motivo, no aparece en prensa comentario alguno sobre su obra, a pesar de que su trabajo se reprodujera en el catálogo.



Luis Garrido, *El urogallo*, s.f.

Por otra parte, los comentarios que se hicieron sobre la muestra estuvieron muy mediatizados por la orientación ideológica del medio en el que aparecieron. Mientras que en *Les Lettres Françaises*²⁰ se destacaba la opción crítica y dramática de todas las obras (realistas o abstractas), en *Arts*²¹, se

¹⁹ CALVO, Manuel, *Serie Jordaens (1973-1974) "La fertilidad de la alegoría"* (catálogo de la exposición), Santander, Museo Municipal de Bellas Artes, 1980, s/p.

²⁰ "[Cette exposition] ne nous révèle guère de talents que nous ne connaissions déjà. / Une constatation s'impose cependant : l'existence d'un fonds commun où tous les artistes ibériques puisent leur inspiration. Les mêmes thèmes, les mêmes aspirations se concrétisent à travers des styles divers, du réalisme agressif à l'expressionnisme abstrait, de Palacios à Muñoz. / Les meilleurs envois n'appartiennent cependant à aucun de ces deux pôles extrêmes, mais à un expressionnisme plus ou moins figuratif incarné par Saura et Ortega, deux expressions divergentes d'une même vision." BOUDAILLE, Georges, "36 Peintres d'Espagne", en *Les Lettres Françaises*, n°876, 18-24 de mayo de 1961, p. 10.

²¹ "Le titre alléchant l'exposition de Peintres Espagnols Contemporains de la Maison de la Pensée Française semble malheureusement un bel attrape-nigauds. Les quarante peintres, presque tous figuratifs, qui composent cet ensemble assez médiocre, représentent-ils l'art espagnol actuel ? dans l'esprit de certains officiels, peut être, pour nous, sûrement pas".

expresaba una profunda decepción ante la selección de artistas de la exposición.

Tan sólo unos días después, el grupo madrileño de Estampa Popular inauguró una exposición propia en el extranjero. La acogió la Galería Henning Larsen de Copenhague. Esta exposición había sido posible gracias a las gestiones de Palacios Tardez con un grupo de hispanistas daneses²². Probablemente en el seno de esta organización tenía un papel relevante el poeta y periodista Ebbe Traberg²³, que trabajaba en la revista *Vindrosen* y que estaba muy interesado por lo español²⁴.

Los silencios y omisiones voluntarias en relación con la exposición *36 Peintres Contemporains d'Espagne* eran trasunto de los enfrentamientos que se estaban produciendo en la agrupación, que vivía momentos de definición y de estructuración. La organización del trabajo y, en último término, la asunción del liderazgo fueron las cuestiones fundamentales del conflicto que se traslucía en la gestión de estas dos primeras muestras fuera de España.

La tormenta estalló cuando, en algún momento entre mayo de 1961 y el verano de 1962²⁵, se decidió la ampliación del grupo de Madrid. En ese mismo periodo lo abandonaron Pascual Palacios Tardez y Antonio R. Valdivieso. Los nuevos miembros fueron una propuesta de Ortega. No se trataba de la primera sugerencia de este tipo que se recibía ya que, según Pascual Palacios

COURTOIS, Michel, "Art international", en *Arts*, n° 823, París, 24-30 de mayo de 1961, s/p, recogido en BARREIRO LÓPEZ, Paula: *La abstracción geométrica ...*, *Op. cit.*, 2007, p. 160.

²² Cfr. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales...*, *Op. cit.*, 1992, pp. 106-109.

²³ De estas relaciones de los artistas de Estampa Popular con Dinamarca habla Julián Marcos en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op. cit.*, 1996, p.34

²⁴ Julián Marcos, mencionaba la relación existente entre el poeta danés y los antifranquistas españoles. Pascual Palacios Tardez se debía de referir a este poeta en su carta al hijo de Miguel Hernández. Cfr. Declaraciones de Julián Marcos, recogidas en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario de la exposición), *Estampa Popular...*, *Op.cit.*, 1996, p. 34; PALACIOS TARDEZ, Pascual, carta a Miguel Hernández, Madrid, 9 de noviembre de 1960.

²⁵ Estas fechas se corresponden con la participación de Palacios en la organización de la exposición de Estampa celebrada en Copenhague así como con su participación en la exposición *36 Peintres Contemporains d'Espagne* en la Maison de la Pensée, y con la participación de algunos de los nuevos grabadores de Estampa (Francisco Álvarez) en la breve exposición de grabados en Helsinki, respectivamente.

Tardez²⁶, se había contemplado la incorporación de otros artistas al poco de iniciada Estampa Popular. Entonces, Francisco Álvarez les habría pedido ingresar en el grupo a Palacios y a Zamorano pero, en ese momento, se consideró inoportuna una ampliación tan temprana. Según Palacios Tardez, también Francisco San José y Cristino Mayo habrían pedido ser considerados miembros del grupo, aunque sólo “en potencia” puesto que el primero estaba expatriado en Venezuela y el segundo era escultor²⁷.

Asimismo se consideró incluir a Julio Álvarez, decidiéndose al final que era preferible que se dedicara a la organización de las exposiciones al aire libre y no “sacrificarlo”²⁸. La iniciativa de estas exhibiciones había sido llevada a cabo por este artista junto con Ángel Duarte²⁹ y Juan Genovés³⁰. Gracias a su empeño la primera Exposición de Primavera (que fue el nombre que recibieron estas muestras) tuvo lugar en 1953. En un principio ocuparon la Casita del Pobre y la del Rico del Retiro pero, más tarde, pasaron a ocupar la plaza de las Cortes.

Frente a todas las dudas y prevenciones generadas en las situaciones referidas en 1962 el empeño de Ortega bastó para que se produjera la incorporación de varios pintores jóvenes: Francisco Álvarez, Manuel Calvo, Adán Ferrer, Arturo Martínez, Juan Luis Montero³¹, José Luis Delgado y J.

²⁶ Cfr. Declaraciones de Pascual Palacios Tardez en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular... Op. cit.*, 1996, p. 37.

²⁷ Cfr. *Idem*, 1996.

²⁸ Cfr. *Idem*, 1996.

²⁹ Se reconocía un gran potencial para expresar el compromiso en este tipo de muestras al aire libre. Esta valoración se puede observar, por ejemplo, en el informe sobre Ángel Duarte que José García Ortega hizo para el PCE. Cfr. GARCÍA ORTEGA, José, *Informe de Ortega*, Madrid, 15 de agosto de 1954. AH PCE, Sección Dirigentes, dossier de Ortega, p.10

³⁰ Julio Álvarez, Ángel Duarte y Juan Genovés compartían estudio desde hacía un tiempo. En la exposición de 1953 participaron los tres organizadores y también José Rovira, Fernando Olmos, Adela Larrondo, Julio Álvarez, Juan Cruz y de Rafael Pi.

³¹ Con respecto al nombre de este artista parece haber confusión. Los catálogos de las exposiciones del IVAM y la de la Colección UC de Arte Gráfico, hablan de José Luis Montero, el de la muestra en el Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, habla de Juan Luis Montero y una entrevista en que participa el artista en la revista *Artes* en 1967 le nombra como Juan José Montero. Puesto que en la estampa *El fantoche* reproducida en el catálogo de la exhibición madrileña aparece la firma del artista como Juan Luis Montero, éste ha sido el nombre que hemos aceptado. Cfr. GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op.cit.*, 1996; ALAMINOS, Eduardo; BARRENA, Clemente (comisarios), *Estampa Popular de Madrid... Op. cit.*, 2006, p. 112; “Grabados de “Estampa Popular”, coloquio con Ortiz Valiente y Juan José Montero, en *Artes*, nº83, 1967, p. 49; BARRENA, Clemente; GÓMEZ MARTÍNEZ,

Antonio Alcácer. Pascual Palacios se opuso a esto, sin embargo, no creemos que su abandono del grupo se debiera sólo a esta cuestión puntual. Ya hemos indicado cómo, desde el principio, Zamorano y él se habían encargado de sacar adelante la apuesta de Estampa Popular, buscando las salas y proponiendo actividades. Aceptar el criterio de Ortega, que no había expuesto nunca como componente del grupo y que estaba en París, no podía más que levantar ampollas entre quienes habían llevado todo el peso de la agrupación hasta la fecha.

El conflicto de liderazgos era corroborado tanto por las declaraciones de Palacios Tardez como por las de Ricardo Zamorano³². De todo ello resultó que, mientras que Zamorano acató que Ortega dirigiera, a partir de entonces, los pasos de la agrupación, Palacios y Valdivieso decidieron abandonar el grupo. Consideramos significativo que los artistas más activos que quedaron con Ortega (recordemos que, en 1962, Garrido se encontraba ya en París, dedicado al tapiz) fueran, precisamente, quienes militaban en el PCE: Zamorano y Ortiz Valiente. Se trataba, por tanto, de aquellos artistas que, por la misma disciplina de Partido, tenían más asumida la posición de mando de José García Ortega.

Casi todos los artistas que se incorporaron al grupo tenían que ver con las clases libres de dibujo del Círculo de Bellas Artes. Allí acudían quienes buscaban una formación artística al margen de lo oficial, el Círculo era una de las pocas posibilidades de aprender y ejercitar la pintura de forma algo más libre en la España de finales de los años cincuenta. En el caso madrileño, esto también era posible en el Ateneo y en la Asociación de Dibujantes. A todos estos lugares se había dirigido José García Ortega en 1953, en su afán por buscar artistas que sumar a la lucha antifranquista de los intelectuales. Era ésta una actividad que él consideraba una parte importante de su trabajo en el PCE tal y como lo muestran sus informes al Comité Central:

Javier; ÁLVAREZ, Francisco, *El movimiento Estampa Popular en la Colección UC de Arte Gráfico* (catálogo de la exposición), Santander, Universidad de Cantabria, 2007.

³² Cfr. Declaraciones de Pascual Palacios Tardez en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular... Op. cit.*, 1996, p. 38; Declaraciones de Ricardo Zamorano, en entrevista con la autora, Madrid, 7 de enero de 2006.

“en la Asociación de dibujantes existe un foco de inquietud combativa y que canalizado este por los comunistas puede dar más y mejores frutos.

En el Círculo de Bellas Artes, en las clases de Dibujo y Pintura, hay alrededor de unos 100 estudiantes de todas las edades que van allí a practicar el dibujo del natural. Es donde va a aprender y practicar y figura lo más inquieto de la juventud artística española. (...) En el Círculo existe un magnífico campo de acción si sabemos materializar en hechos positivos todas las inquietudes de esta juventud estudiosa. Aquí el trabajo de captación es mucho más fácil, aunque tenemos que tener en cuenta también que es mas peligroso por la natural irresponsabilidad de la juventud. Pero este peligro se puede aminorar si nosotros tenemos el tacto suficiente para desenvolvernos. (...) Aquello está virgen, porque como no es un centro de enseñanza oficial como lo es la Escuela de San Fernando, allí no hay ni SEU ni nada. Sólo hay mil inquietudes y mil deseos de arte insatisfechos.”³³

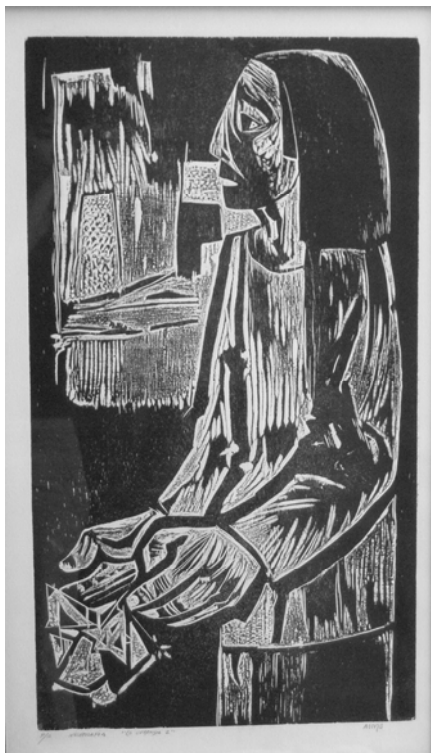
Gracias a la actividad de Ortega en estos centros y a las inquietudes de los propios jóvenes, se produjo el acercamiento de los artistas al compromiso a través del arte. Muchos de ellos, también se aproximaron a la militancia en el PCE. De hecho, según Arturo Martínez³⁴, los jóvenes que asistían al Círculo acabaron organizándose como célula artística del Partido bajo la dirección de Ortega. Algunos de ellos ingresaron en Estampa Popular, a ellos se sumaron algunos “compañeros de viaje” más o menos activos en su labor de oposición como era, por ejemplo, Manuel Calvo³⁵. Además, existían numerosos vínculos personales entre estos nuevos componentes del grupo. Adán Ferrer había conocido a Ortega en el estudio de su padre, el pintor y cartelista de la Guerra Civil, Horacio Ferrer. Tomás Jiménez, tío de Adán, militante comunista y compañero de Ortega en la prisión, había llevado allí a este último cuando salieron de la cárcel. De hecho, cuando Adán se tuvo que ir a París como

³³ GARCÍA ORTEGA, José, *Informe del camarada Ortega al C.C.*, fechado en noviembre de 1953, pp. 20-24, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 51-53. (Este informe es el mismo que se puede encontrar en la Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, dossier de José Ortega)

³⁴ Cfr. Declaraciones de Arturo Martínez, en entrevista con la autora, Ávila, 19 mayo 2007.

³⁵ El activo antifranquismo de ese artista le llevó a colaborar con su obra y con su participación en la organización de exposiciones y en la difusión de publicaciones prohibidas. Entre otras cosas traía a España, desde París, ejemplares de *Mundo Obrero*. Estaba muy al tanto de los movimientos del PCE y asistió a alguna que otra reunión del mismo si bien nunca fue miembro del mismo, aunque muchos compañeros le consideraban militante. Cfr. Declaraciones de Manuel Calvo, en entrevista con la autora, Madrid, 11 de marzo de 2007.

ilustrador de un método de español³⁶, estuvo un tiempo trabajando, por mediación de Ortega, en el taller de grabado de Friedländer.



Arturo Martínez, *La ofrenda 2*, s.f.

A causa de su traslado al país vecino a finales de 1962, el hijo del cartelista participó poco tiempo en Estampa Popular. Sin embargo, su intervención fue corta pero implicada pues participaba en las reuniones que se hacían en casa de alguno de los artistas o en bares³⁷. Los principales temas que se trataban tenían que ver con la organización de las muestras: cantidad de estampas, quién comunicaría al resto lo que se había decidido (ya que, en las reuniones no participaban todos), quién sería el encargado de recoger las obras, quién escribiría en el programa de mano... Al parecer, no era habitual discutir cuestiones de tipo teórico o estético, ni se juzgaba el trabajo de los compañeros³⁸. La política tampoco era un tema que se tratara abiertamente

³⁶ Adán Ferrer trabajó como ilustrador para la Sección de Medios Audiovisuales del Ministerio de Información y Turismo

³⁷ Cfr. Declaraciones de Adán Ferrer, en entrevista con la autora, Madrid, 19 de marzo de 2007.

³⁸ Ricardo Zamorano, en cambio, sí que mencionaba una serie de discusiones teóricas, "Nuestras discusiones versaban sobre cómo definir el realismo, si "realismo" a secas, "realismo social", "realismo crítico", "realismo testimonial", aunque nunca "realismo socialista". Discutíamos textos de Lukacs, Fisher, Gramsci, etc. El tema político subyacía en todas las discusiones". Cfr. Declaraciones de Ricardo Zamorano, recogidas en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op.cit.*, 1996, p. 39./ Creemos, no obstante que Ricardo Zamorano se refería a unas reuniones de alguna de las numerosas tertulias en que participaba,

entre los grabadores aunque sí se hablaba de la situación española de forma general.

A pesar de que Adán Ferrer grabó muy pocas estampas, su trabajo se siguió colgando en las muestras de la agrupación que se realizaron con posterioridad³⁹. Incluso varias de sus estampas de 1962 aparecieron, casi diez años después, como ilustraciones de la publicación del PCE *Nuestra Bandera*⁴⁰. En una de ellas se le citaba todavía como miembro de Estampa Popular⁴¹. En su trabajo destacaba la preferencia por las figuras aisladas, constreñidas por el marco y por ataduras físicas o sociales, alargadas, impotentes, asediadas por peligros que les amenazaban desde el fuera de campo.



Adán Ferrer, *Fusilamiento*, s.f. (anterior a 1963). Publicado en *Nuestra Bandera*, marzo-abril de 1969

ya que no parece que estas cuestiones preocuparan a todos los miembros de Estampa Popular.

³⁹ Algo similar sucedió con Luis Garrido, que dejó de grabar cuando decidió dedicarse al tapiz y que, en 1993 había marchado a Estados Unidos. Cfr. Declaraciones de Luis Garrido, en entrevista con la autora, Madrid, 22 de marzo de 2007.

⁴⁰ Cfr. *Fusilamiento*, de Adán Ferrer (mencionado como miembro de Estampa Popular), en *Nuestra Bandera*, nº61, marzo-abril de 1969, p. 43; [*Campesino*, de Adán Ferrer], en *Nuestra Bandera*, nº73, enero-febrero de 1974, p. 34.

⁴¹ Al margen de esta curiosidad, hay que apuntar que Adán colaboró en numerosas ocasiones con publicaciones antifranquistas como las de Ruedo ibérico.

Adán y Manuel Calvo se conocían desde el bachillerato. Los intereses de Calvo por el arte le llevaron a pasar mucho tiempo en casa de Adán, viendo trabajar a Horacio Ferrer. Más tarde, tuvo un estudio en la calle Alcántara donde, recordaba Adán⁴², se reunía mucha gente. Así, allí se daban cita, por ejemplo, Antonio Leyva, Francisco Álvarez, Ricardo Zamorano... Calvo creaba dentro de la corriente de la abstracción geométrica (fue uno de los expositores en la muestra de *Arte Normativo*) pero, a la vez, sus convicciones le llevaron a realizar obras en la línea del realismo social que animaba a Estampa Popular. Al mismo tiempo, su actividad como guía turístico ocasional, le permitía viajar con cierta facilidad, y así ejercer de correo y de contacto entre antifranquistas de ambos países.



Manuel Calvo,
Toro ibérico,
1962

La diversidad de técnicas que dominaba, así como la experimentación formal que había desarrollado en sus obras geométricas, eran preocupaciones que se advertían en las estampas de Calvo. Los linóleos de temática campesina más característicos, las figuras alegóricas, las representaciones de crítica irónica, que recogían figuras como un escuálido toro ibérico, temas de actualidad o sus trabajos sobre plancha de metal, con incorporación del color, son sólo algunos ejemplos de todo esto.

Francisco Álvarez, por su parte, conocía a García Ortega desde que era muy joven. Coincidió con él no sólo en el Círculo de Bellas Artes, sino también antes, en la agencia de publicidad donde trabajaba, *La Universal*. Allí habían

⁴² Cfr. Declaraciones de Adán Ferrer, en entrevista con la autora, Madrid, 19 de marzo de 2007.

contratado a Ortega en algunas ocasiones, para que se encargara de labores de diseño y ambos creadores trabaron amistad. Además sus estudios estaban en el mismo edificio, planta y pasillo⁴³. Probablemente por la estrecha relación entre ambos artistas así como por la juventud de Álvarez, encontramos en su trabajo la influencia más directa del artista manchego, su temática así como sus soluciones formales encontraron un claro reflejo en las del joven grabador. Por otra parte, años más tarde, este artista crearía un taller propio de estampación, donde también se inició una venta de estampas por suscripción en la que participaron algunos de los antiguos miembros de Estampa Popular.

El último en engrosar las filas del grupo madrileño fue Antonio Alcácer, que llegó a través de Álvarez, aunque ya conocía a los artistas y la actividad de la agrupación. De hecho, como Garrido, se había formado en el taller de Eduardo Peña, y como casi todos los demás, había frecuentado también las clases del Círculo de Bellas Artes y de la Escuela de Artes Gráficas⁴⁴.

Como se ha podido comprobar, todos aquellos que se incorporaron al grupo fundador de Estampa Popular, se conocían con anterioridad, es decir, las exposiciones de la agrupación sólo lograron adhesiones de artistas que ya simpatizaban con sus ideales. Además, quienes se incorporaron, estaban vinculados a la agrupación a través de José García Ortega al que todos habían conocido antes de 1960, cuando el artista aún estaba en España. Sin embargo, no fue hasta unos años después, una vez exiliado en París y probablemente a la vista del éxito relativo que había alcanzado Estampa Popular, que Ortega propuso la incorporación de los jóvenes que él había contactado en la capital años atrás.

4.1.2. “Conversiones” en Córdoba y Vizcaya

“El artista no es ni más ni menos que la forma inicial y dramática de un tipo universal de hombre. *Una obra de arte es una solución política*. Cuando esta necesidad no exista, o cuando ella existe pero se manifiesta como ocurre en este momento, los pueblos no

⁴³ Cfr. Declaraciones de Francisco Álvarez en entrevista con la autora, Madrid, 28 de noviembre de 2005 y 8 de febrero de 2007.

⁴⁴ Cfr. Declaraciones de J. Antonio Alcácer y Francisco Álvarez, en entrevista con la autora, Madrid, 8 de febrero de 2007.

deberían tener artistas. *Desgraciados aquellos que, por inercia se dan en épocas en las cuales no se tiene necesidad de ellos.* Entonces, como hoy, existe este servidor degenerado de “pintor tallador”, “pintor peinador”, “pintor decorador”, “pintor pastelero”, de fotógrafo al final de los banquetes.”⁴⁵

Así se expresaban, en lo que se considera su primer manifiesto, los artistas del Equipo 57: José Duarte, Ángel Duart (en realidad, Ángel Duarte), Juan Serrano y Agustín Ibarrola. Era la primera vez, en mucho tiempo, que un grupo de artistas españoles hablaba abiertamente del arte como medio para revolucionar la realidad circundante (y no sólo la realidad plástica). Aunque la respuesta pictórica era completamente diferente (abstracta, en un caso, y figurativa, en el otro), los planteamientos iniciales del Equipo 57 eran los mismos que los que animarían, sólo unos años más tarde, a Estampa Popular. Esto hizo muy sencillo (y lógico) que artistas del Equipo 57, como Agustín Ibarrola o José Duarte, acabaran formando parte de grupos de Estampa Popular en Córdoba y en Vizcaya, respectivamente. Este cambio de una estética considerada “de vanguardia” al realismo por motivos ideológicos era lo que, más tarde, Tomás Lloréns calificó de “conversión”⁴⁶.

El grupo cordobés de Estampa Popular se configuró a partir de la unión de los miembros del Equipo Córdoba, también llamado Grupo Córdoba, Manuel García, Segundo Castro y Alejandro Mesa⁴⁷ y de José Duarte, del Equipo 57. La colaboración entre ellos existía desde mucho antes, puesto que

⁴⁵ Fragmento del que se ha considerado primer manifiesto del Equipo 57, elaborado con motivo de su exposición en el Café Le Rond Point de París en junio de 1957. En GONZÁLEZ ORBEGOZO, Marta, *Equipo 57* (catálogo de la exposición), Madrid, 1993, p. 155. (La cursiva es del original).

⁴⁶ Lloréns empleó este término refiriéndose a artistas que, como Ibarrola, habían abandonado la “investigación formal” para dedicarse al realismo. Cfr. BOZAL, Valeriano; LLORÉNS, Tomás, *España, vanguardia...*, Op. cit., 1976, p. 156.

⁴⁷ En 1952 José Duarte obtuvo una plaza de profesor en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Córdoba, esto le permitió compartir y debatir sus ideas sobre arte con los jóvenes. De esta forma, en 1957, tomó cuerpo lo que se llamó la Escuela Experimental de Córdoba, un grupo de trabajo y de discusión en torno al arte con sus alumnos más abiertos y aventajados. Con estos alumnos las charlas que comenzaban en las clases de la Escuela, se prolongaban en casa de los padres del artista. De este núcleo inicial, nació el Grupo Córdoba, cuyos componentes, al principio más numerosos, se acabaron reduciendo a Manuel García, Alejandro Mesa y Segundo Castro. Al igual que ocurría en el Equipo 57, que se formó por esas fechas, también estos jóvenes artistas desarrollaban un trabajo en equipo en torno a la abstracción geométrica. Cfr. Declaraciones de José Duarte, en entrevista con la autora, Madrid, 20 febrero, 2007.

los artistas del equipo habían sido alumnos de Duarte en la Escuela de Artes y Oficios, y habían participado en varias muestras colectivas de abstracción geométrica. Por otra parte, existía un vínculo entre la agrupación de Córdoba y la sevillana que había llevado a algunos artistas cordobeses a exponer con el Grupo Sevilla. Además, el Equipo 57 y sus exposiciones en París y Madrid sirvieron también para poner en contacto a los artistas cordobeses con los españoles exiliados y los madrileños.

Una vez más, destacaba el papel de José García Ortega en todo el proceso de formación de estos grupos ya que éste había conocido a los miembros del Equipo 57, Ibarrola y Duarte en París⁴⁸. Aunque las declaraciones de Ibarrola nos plantean ciertas dudas, por no corresponderse con las fechas que conocemos⁴⁹, la falta de concreción en este punto no empaña la importancia del dato de que, a finales de los cincuenta, los miembros del Equipo 57 conocían y apoyaban el trabajo de Estampa Popular. Es más, según Ibarrola⁵⁰, habría sido precisamente Ortega quien le habría enseñado a grabar, y quien le habló de formar un grupo de Estampa Popular en Vizcaya. El artista vasco contaba además que, anteriormente, los artistas

⁴⁸ Anotemos que también hubo contactos entre Ortega y otro de los miembros del Equipo 57, Ángel Duarte, en Madrid, cuando ambos participaban en los Estudios Libres de Pintura y Dibujo de Círculo de Bellas Artes. Allí acudía Ángel desde 1945, Ortega iba allí dentro de sus actividades de concienciación social y política de los jóvenes artistas en Madrid. De hecho el grabador lo menciona en uno de sus informes al Partido, "Duarte.-Joven pintor, bastante inteligente, con muy buenas condiciones de asimilación y moldeamiento. Totalmente de acuerdo con nosotros. Tiene el pequeño foso que deja forzosamente el no haber estado organizado y de que no se le hayan esclarecido los diferentes hechos históricos que en el campo nacional e internacional se vienen dando. Pero eso es normal y lógico. Es el organizador de todo un movimiento juvenil pictórico, movimiento muy interesante por la cosa de que tiende a sacar la pintura a la calle". Con este último comentario Ortega se refería a las Exposiciones de Primavera (la primera se celebró en 1953), uno de cuyos creadores fue Ángel Duarte. Cfr. GARCÍA ORTEGA, José, *Informe de Ortega*, Madrid, 13 de agosto de 1954. AH PCE, Sección Dirigentes, dossier de Ortega, p.10.

⁴⁹ Según Agustín Ibarrola, el Equipo 57 conoció el trabajo de Estampa Popular con motivo de la exposición del equipo, en el Club Urbis, a principios de 1959. Sin embargo, a no ser que Ibarrola se refiriese a otra exposición (que no fuera de Estampa Popular) ya hemos visto que la primera muestra de Estampa Popular fue en mayo de 1960, en la Sala Abril. El artista podría estar refiriéndose a otra exposición del Equipo 57, probablemente al *Homenaje a Velázquez*, celebrado en ese mismo mes y año (mayo de 1960) en la Sala Darro de Madrid. Cfr. ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola ...*, *Op. cit.*, 1978, p. 108.

⁵⁰ *Ibidem*, 1978, p. 117.

del Equipo 57 habían “presionado a Moreno Galván, a Aguilera Cerni y al propio Pericás para que protegiesen, apoyasen a Estampa Popular”⁵¹.

En 1958 todos los miembros del Equipo 57, menos Juan Cuenca, marcharon un tiempo a París. Fue entonces cuando Ibarrola, Duarte y Aguilera Amate viajaron a Copenhague, llevando con ellos a dos de los jóvenes miembros del Grupo Córdoba: Alejandro Mesa y Segundo Castro. Ambos eran militantes del PCE y habían conocido a José García Ortega en París. Poco después, como relatamos en su momento, ambos jóvenes entraron en contacto con algunos miembros del Grupo Sevilla con quienes expusieron.

En Córdoba, había entonces algunos indicios de movimiento hacia las ideas más avanzadas. El Equipo 57, ya de vuelta en la ciudad, organizaba tertulias en su taller con quienes tenían ciertas inquietudes⁵². Se configuraba en la ciudad de los años cincuenta un pequeño círculo de intelectuales progresistas entre algunos universitarios y escritores cordobeses. El mismo que, ya en la década de los sesenta, daría lugar a la fugaz, pero fundamental revista *Praxis. Revista de higiene mental de la sociedad* y, unos años después, al Club Cultural Juan XXIII⁵³, que no tardó en ser investigado por sus

⁵¹ Cfr. *Ibidem*, 1978, p. 118. Hay que decir, no obstante, que esto no se corresponde con el recuerdo de otros artistas de Estampa Popular. Ricardo Zamorano ha comentado que tanto Duarte como Ibarrola asistieron a la primera exposición de Estampa Popular (esto corroboraría el recuerdo de Ibarrola anteriormente citado) y que este último les había dicho que su propuesta no era la adecuada a lo que pretendían sino que lo eran los presupuestos plásticos del Equipo 57. Declaraciones de Ricardo Zamorano, en entrevista con la autora, Madrid, 7 de enero de 2006.

⁵² Organizaron eventos como el *Paralelo actual de la Ciencia y el Arte*, en el Instituto de Enseñanza Media Góngora, donde participaron Diego Jordano Barea, Carlos Castilla del Pino, Rafael de La-Hoz Arderius, Manuel Sánchez Camargo y Gonzalo Torrente Ballester. El ciclo de conferencias tuvo lugar en febrero de 1959. Al parecer la idea había surgido en las tertulias que se organizaban en el estudio del Equipo 57. En este *Paralelo actual de la Ciencia y el Arte*, los artistas querían exponer sus teorías plásticas y Rafael de La Hoz sus derivaciones hacia la arquitectura, buscando unir las ciencias y la creación artística. También participaron en estas charlas representantes de varias ramas del saber. Todos ellos estaban vinculados, además, con las corrientes de pensamiento más renovadoras de la ciudad. Según Castilla del Pino “Las conferencias, semanales, se anunciaron en la prensa local, y las autoridades no se preocuparon en absoluto de ellas; el éxito fue considerable porque los miembros más dinámicos de la burguesía local estaban tan ávidos de novedades que respondieron llenando a tope el local”. CASTILLA DEL PINO, Carlos, *La Casa del Olivo*, Barcelona, Tusquets, 2005, pp. 234-235.

⁵³ El Club Cultural Juan XXIII fue creado en 1963. En un principio carecía de sede física, empleando para sus actividades otros espacios como, por ejemplo, las salas del Círculo de la Amistad, tuvo una mayor relación con la Iglesia hasta 1965, cuando uno de sus fundadores, José Aumente, decidió abrirlo a los no-cristianos. Entonces entraron intelectuales militantes o afines al PCE, que acabaron siendo los más numerosos en el Club.

actividades⁵⁴. En esa época, en Córdoba, igual que ocurría en otros lugares de España, se unieron en la corriente progresista, cristianismo y marxismo. Como ya hemos visto, para la Iglesia resultante del Concilio Vaticano II, los sacerdotes y los miembros de comunidades religiosas tenían un importante papel como miembros activos dentro de la comunidad. Esto llevó a que muchos se convirtieran en mediadores fundamentales en las reivindicaciones populares, como portavoces de las demandas del pueblo, y como soporte para la celebración de reuniones. Alejandro Mesa⁵⁵ destacaba, en este sentido, la importancia de las reuniones del grupo de acción católica que se reunía en la parroquia de Santa Marina, donde el párroco vasco Don Martín María de Arrizubieta les daba libros de Marx y Lenin, fomentando el diálogo y la reflexión⁵⁶.

El cura también colaboró prestando los locales de su parroquia para la celebración de reuniones de la revista *Praxis*. La revista estaba bajo la dirección de José Aumente Baena, y contaba con la participación de Manuel Aumente Baena, Carlos Castilla del Pino y Aristóteles Moreno. Con ellos colaboraron los artistas del Equipo 57, que realizaron el diseño de la revista y

⁵⁴ Así se lo calificaba en algunos documentos oficiales, "PROPAGANDA SUBVERSIVA (Córdoba)/ (...) se acompaña hoja de propaganda titulada "CIRCULO CULTURAL JUAN XXIII" Córdoba, firmada por "La Directiva". [se trataba de un anuncio de homenaje a García Lorca] Esto viene a confirmar las sospechas apuntadas de que el "CIRCULO CULTURAL JUAN XXIII" es el principal centro de subversión "autorizado" contra el Régimen en dicha Capital, en el cual están encuadrados todos los intelectuales descontentos, como igualmente los activistas de las dos principales empresas de Córdoba "Electro Mecánicas" y "Westinghouse" entre otros./ Madrid, 12 de Diciembre de 1.970.". "Propaganda Subversiva" Nota incluida en la documentación sobre el Circulo Cultural Juan XXIII fechada en distintos momentos de 1970, Archivo General de la Administración, Cultura, Oficina de Enlace, caja 435, dossier de José Aumente Baena.

⁵⁵ Cfr. Declaraciones de Alejandro Mesa, en entrevista con la autora, Barcelona, 23 de abril de 2007.

⁵⁶ La figura de Martín María de Arrizubieta era, al parecer, fascinante pero muy contradictoria, componente del grupo de los opositores al régimen en Córdoba, afín a los comunistas, vinculado al nacionalismo vasco y, según las investigaciones de Xosé Manuel Núñez Seixas, antiguo nazi. Cfr. NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel, "¿Un nazismo colaboracionista español?, Martín de Arrizubieta, Wilhelm Faupel y los últimos de Berlín?", en *Historia social*, nº 51, Valencia, 2005, pp. 21-48./ Tampoco Castilla del Pino confiaba en él, "Siempre pensé que fue un error el que, como contaré en su momento, se le incorporase, unos cuatro años después, a nuestras reuniones más o menos conspiratorias, surgidas a partir de la publicación de una revista que se tituló Praxis. La policía nunca estuvo más al tanto de nuestras actividades, y no creo que se debiera a otra cosa que a su versatilidad y su incontenible charlatanería; bastaba que algún policía de la secreta y de su parroquia se llegara a verle para que, aunque sólo fuera por presumir, le hablase de nuestras reuniones. Al fin, prescindimos de él y no volvimos más por la casa parroquial, en donde alguna vez nos reuníamos." CASTILLA DEL PINO, Carlos, *La Casa del Olivo...*, Op, Cit., 2005, p.63

publicaron en ella algunos textos. Lograron hacerse cinco números, publicados entre mayo de 1960 y febrero de 1961⁵⁷, y ya desde su primer editorial, la revista definía sus pretensiones de actuación sobre la sociedad para que llegara a ser realmente cristiana, orientándola hacia la praxis como medio de liberarse del “formalismo y la abstracción”⁵⁸.

Precisamente, gracias a este núcleo de intelectuales, concretamente gracias a Carlos Castilla del Pino, pudo Segundo Castro conseguir una beca de la Fundación Juan March, que le permitió salir de España⁵⁹. Estuvo un año en París, con el núcleo de “los comunistas y otros pintores españoles”, entre los que obviamente estaba Ortega, y en diciembre de 1961 marchó a Bruselas. A lo largo de todo este periplo, el artista había ido consiguiendo dinero, en parte, gracias a la venta de algunas de sus estampas. Por lo tanto, difícilmente pudo Segundo Castro estar presente o participar de forma activa en la organización de las exposiciones del Grupo Córdoba, aunque fuera considerado miembro del mismo y pudiera haber prestado grabados para las exposiciones.

⁵⁷ El último número fue el de enero-febrero de 1961. Salió sólo con siete páginas, las restantes estaban censuradas. Aumente solicitó un cambio de nombre, *Dixis*, y pidió el permiso para llevar a cabo esta nueva publicación. El director general de prensa le envió las condiciones que debía cumplir, “1) Proponer, conforme al primitivo escrito de autorización de *Praxis*, el asesoramiento de un sacerdote para los temas de su competencia, designado por al autoridad eclesiástica diocesana. O, en su defecto, la previa censura eclesiástica de las galeradas. 2) Exigir que los temas objetivos de la revista estén tratados no sólo “a la luz de la moral y los dogmas cristianos”, sino que se especifique “conforme a la doctrina católica”. Esta cautela obedece a lo extendidas que están hoy ciertas teorías psicoanalíticas y socio-psicológicas sobre relaciones interpersonales y de higiene mental, que no están conformes con las enseñanzas de la Iglesia. 3) Tener en cuenta que existen temas que no deben ser tratados sino por especialistas y de modo técnico. Y en consecuencia, que no debe extrañar que, dado el carácter de divulgación masiva, algunos de sus artículos no sean autorizados para su inserción en ella. 23 de diciembre de 1961. Adolfo Muñoz Alonso.” *Ibidem*, 2005, pp. 180-181

⁵⁸ Derivaban el nombre de la revista del término “praxis” de Weber, retomado a su vez por Lukacs, significando “posibilidad objetiva” y es que, en efecto, su publicación se pretendía “órgano, vehículo o instrumento de las mejores posibilidades objetivas”. Se trataba pues de una revista de corte cristiano y progresista, influida por las interpretaciones marxistas, con una forma de entender la intelectualidad que alentaba la colaboración y la integración con el pueblo. Cfr., “Objetivos”, en *Praxis. Revista de higiene mental de la sociedad*, nº1, Córdoba, mayo de 1960, p.1.

⁵⁹ Antes de eso ya había pasado una temporada en Madrid. Allí se reencontró con Ibarrola, conoció a Moreno Galván y vivió un tiempo en casa de Manolo Calvo, mientras tanto trabajaba en el taller de Dimitri. Fue Cortijo quien le dijo que había de volver a Córdoba, cosa que hizo, reintegrándose en el Grupo Córdoba. Cfr. GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, Op. cit., 1996, p.85.

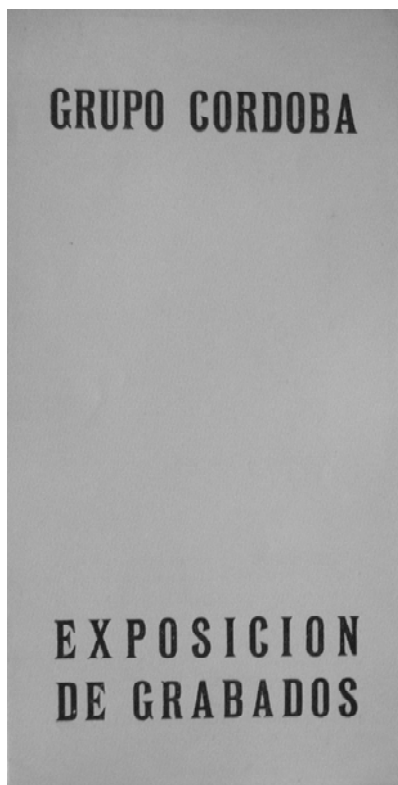
La primera exhibición de grabados del Grupo Córdoba, tuvo lugar en el cine *Emma* del pueblo natal de Alejandro Mesa, Nueva Carteya, entre el 13 y el 15 de septiembre de 1961. Se aprovechó para ello la Feria Real en honor de Jesús Nazareno. De esta forma llevaban a la práctica lo que ya declaraban en el texto con el que se presentaban (el único que conocemos de la agrupación cordobesa), “reivindicar el valor popular que el arte parece haber perdido en su tráfico habitual”⁶⁰, puesto que prescindían por completo de los lugares y centros habituales de exposición. Sin embargo, no se trataba de una exposición en el lugar de trabajo de los obreros, sino en un momento de esparcimiento puesto que su exposición en un cine de pueblo se mezclaba así con los concursos de tiro de pichón, carreras de motos, natación, funciones religiosas y procesiones⁶¹. De hecho, en el breve escrito con el que se presentaba el Grupo Córdoba, hacía hincapié solamente en la cuestión de la popularización del arte. Se trataba del elemento que había llevado a unos jovencísimos investigadores de la abstracción geométrica a aventurarse en la figuración. Ambos elementos, el del compromiso y el de la investigación formal, se apreciaban en la imagen que acompañaba a estas líneas de presentación. Se trataba de la figura de un campesino cuyo sombrero de paja se convertía en un elemento de gran atractivo visual, destacando en la mancha negra del atuendo del personaje.

En el País Vasco de la posguerra, debido a la paralización de las instituciones culturales y a la ausencia de los maestros, el mundo cultural se había puesto en marcha lentamente. Fueron fundamentales las asociaciones artísticas y las tertulias para la generación de grupos de reflexión y debate intelectual después de la contienda. Por eso veremos la incidencia de la Asociación Artística Vizcaína y de la tertulia bilbaína del café *La Concordia* en la gestación de la iniciativa de Estampa Popular de Vizcaya. En este café se reunía mucha gente vinculada al mundo cultural; en ella se daban cita, entre otros, José María Laso Prieto, Vidal de Nicolás, Blas de Otero, Sabina de la Cruz, Gabriel Aresti y Gregorio San Juan, Luciano Rincón, Antonio Giménez

⁶⁰ GRUPO CÓRDOBA, *Exposición de grabados* (programa de mano de la exposición), Nueva Carteya (Córdoba), 1961, s/p.

⁶¹ Cfr. GÓMEZ LAMA, “Se celebró en Nueva Carteya la feria real en honor de Jesús Nazareno”, en *Córdoba*, Córdoba, 21 de septiembre de 1961, p.5.

Pericás, Dionisio Blanco, Agustín Ibarrola, Mari Luz (pintora y compañera de Ibarrola), Laura Collanzos, José Iturri, etc.⁶². Los contactos entre pintores y poetas que se verificaban en estas reuniones, favorecieron la conjunción de esfuerzos, generando iniciativas colectivas muy interesantes.



Programa de mano de la exposición del Grupo Córdoba en el cine Emma (portada e imagen del interior), septiembre de 1961

Entre 1955 y 1956 tres artistas jóvenes animados por inquietudes plásticas y sociales similares, Agustín Ibarrola, María Dapena e Ismael Fidalgo, comenzaron a hacer exposiciones por distintos pueblos de Vizcaya. Éstas coincidían generalmente con las fiestas populares. María Dapena había conocido a Ibarrola gracias a unas octavillas de protesta que éste había dejado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en 1951⁶³. A la vista de su contenido,

⁶² Esta tertulia era recordada así por uno de sus integrantes, José María Laso Prieto, "El local de la Cafetería "La Concordia" era muy amplio y por ello podíamos disponer de un holgado espacio para la tertulia. Esta se desarrollaba a partir de las siete de la tarde de los sábados. Generalmente, duraba hasta las diez de la noche y, a partir de esa hora, solíamos ir a cenar a uno de los restaurantes situados en Las Siete Calles." Cfr. Entrevista a José María Laso Prieto, publicada en *El Catoblepas revista crítica del presente*, nº 23, enero 2004. p. 6, disponible en www.nodulo.org/ec/2004/n023p06.htm [Consulta: 5/6/2006].

⁶³ Recordemos que, ese año, tuvo lugar la I Bienal Hispanoamericana de Arte y que, con motivo de la misma, se estaban celebrando las correspondientes fases preparatorias con sus exposiciones en las distintas regiones del país. Una obra de Ibarrola, extraída de los murales de Aranzazu, fue presentada y seleccionada en esta fase preparatoria, por ello se expuso en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. En señal de protesta, el artista hizo unas octavillas muy críticas con el certamen oficial y las repartió en el museo. Cfr. ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola...*, Op. cit., 1978, pp. 63-64.

con el que ella estaba de acuerdo, la pintora había expresado su deseo de conocer al autor. Entonces esta artista ya había tenido sus primeros contactos con el PCE y orientaba su trabajo en una dirección muy similar a la de Ibarrola⁶⁴. Por su parte, Ismael Fidalgo Blanco se había formado en la Academia Libre de la Asociación Artística Vizcaína y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Como se encontraba en Madrid en 1954, a buen seguro coincidió Fidalgo con José García Ortega en el Círculo. En la capital Fidalgo trabajó con Ibarrola en la decoración del Hotel Wellington, y en 1952, ambos pintores se emplearon con Blas de Otero en una mina, iniciando luego un viaje por las tierras de Castilla en busca de datos para una obra “social”⁶⁵.

La primera exposición llevada a cabo por estos tres artistas, tuvo lugar en 1955, en la casa parroquial de Las Arenas. Se realizó gracias a la labor del padre Usobiaga, que conocía a María Dapena. Además, durante la muestra, se programaron charlas a las que asistieron, entre otros, Emiliano Serna, Julián Viejo, Vidal de Nicolás, Blas de Otero o Sabina de la Cruz. De ahí trasladaron la exhibición a Somorrostro, Portugalete, Amorebieta y Durango⁶⁶. Siguiendo la experiencia de Las Arenas, muchas veces se celebraron también charlas y coloquios, en los que además eran apoyados por un importante grupo de poetas de la órbita del PCE, que hacían lecturas de sus obras⁶⁷. Uno de los poetas participantes, Vidal de Nicolás, recordaba así la experiencia:

“En los años cincuenta, no sé de qué forma, nos juntamos un grupo de amigos con el propósito de hacer viables unas exposiciones itinerantes que llevaran a los pueblos de nuestra geografía más cercana la certidumbre de que se podía acceder al arte sin tener que acudir a los circuitos oficiales es decir, aquellos que controlaba la censura pacata y gazmoña de los inquisidores franquistas. Poseídos de un entusiasmo ingenuo, casi suicida, nos acercamos a unos cuantos municipios vizcaínos, los pintores con sus cuadros al hombro, como aquel que dice, y yo con unas cuartillas sencillamente pergeñadas, con las que pretendía afirmar a los eventuales espectadores de la muestra, en que el disfrute del arte en general y de la pintura en particular, no necesitaba de títulos académicos ni de

⁶⁴ Cfr. *Ibidem*, 1978, p. 64.

⁶⁵ Cfr. *Ibidem*, 1978, pp. 57-58.

⁶⁶ Cfr. *Ibidem*, 1978, p. 65-66.

⁶⁷ Cfr. GUASCH, Ana María, “Crónica de una vanguardia”, en *Guadalimar*, nº 25, Madrid, octubre de 1977, p. 54.

especiales privilegios de fortuna. Nuestra filosofía básica era la de crear en nuestras gentes el deseo de un arte popular, asequible, inmediato, necesario, diferente por tanto del que se proponía desde la dictadura, que era un arte elitista, obediente a las consignas estéticas del régimen, que veía subversión en todo aquello que no controlaba. La cultura en general, era sospechosa, y la pintura no escapaba a esta regla. Y nosotros, con estas nuestras exposiciones "por libre" y nuestras conferencias-coloquios, apostábamos por la libertad de la cultura, es decir, por la cultura de la libertad. Y no puedo dejar de señalar, agradecido, la generosa complicidad que encontramos en esta empresa en varios círculos artísticos y en locales parroquiales regidos por curas demócratas, entre ellos el de Musquiz, municipio que entonces se llamaba Somorrostro."⁶⁸

En la penúltima exposición, la de Amorebieta, surgió, entre los intelectuales participantes, la idea de modificar la Asociación Artística Vizcaína. Con ello pretendían crear un movimiento de amplia base popular. Para lo cual impulsaron la creación de una nueva junta, así como el incremento del número de actividades culturales realizadas en el marco de la asociación. No obstante, como, desde tiempo atrás, la Asociación se había decantado por las manifestaciones artísticas más conservadoras, tanto en sus exposiciones como en el tipo de enseñanza que proporcionaba, la iniciativa renovadora encontró gran oposición en su seno⁶⁹. Por eso colaboró con estas actividades pero no fue siempre favorable a las mismas, de hecho, en algunos casos llegó a darse la autocensura y el cierre de algunas exposiciones.

La nueva fase se vio truncada por la marcha de Ibarrola a París en 1956. En la capital francesa canalizó sus inquietudes en torno a la relación entre arte y sociedad en su trabajo como componente del Equipo 57. Cuando, en 1961, volvió a Bilbao, retomó sus contactos con la Asociación Artística Vizcaína, y con los miembros de la misma que habían secundado las iniciativas de llevar el arte al pueblo en sus periplos por las localidades vascas. El conocimiento de

⁶⁸ VV.AA., *Ezkerraldea Plastika. Artistas Plásticos de la Margen izquierda y Zona minera*. (catálogo de la exposición), Bilbao, 1998, 1999, citado en <http://www.euskomedia.org/aunamendi?clave=65526&idi=eu&pest=d> [Consulta: 17/4/2008].

⁶⁹ Su antecedente inmediato era la Asociación de Artistas Vascos de 1911, que desapareció con la guerra civil y que pretendía "fomentar el desarrollo de las Bellas Artes, organizando exposiciones, concursos y conferencias, creando una Biblioteca y proporcionando a los artistas los medios necesarios para que puedan enviar sus obras a exposiciones que se celebrasen fuera de Bilbao". Tras la guerra la asociación se había vuelto a abrir en 1944, con el interés principal de resolver los problemas de tipo práctico que se pudieran plantear a los artistas. Cfr. GUASCH, Ana María *Arte e ideología en el País Vasco, 1940-1980*. Madrid, Akal, 1985, p. 69.

la experiencia de Estampa Popular, con la que compartían muchos objetivos e intereses, llevó a estos artistas a insertarse en ella.

Nació así Estampa Popular de Vizcaya, que contaba con los artistas plásticos Ibarrola, Fidalgo, María Dapena, Dionisio Blanco y Valentín Ruiz Morquecho. Este último, a diferencia de los demás, era pintor autodidacta, siendo el ejemplo viviente de cómo el pueblo no sólo podía comprender el arte, sino que podía también realizarlo. También ahora tuvieron el apoyo del grupo de escritores con los que habían colaborado en sus iniciativas anteriores. Los textos de éstos eran incorporados en los catálogos de las exposiciones, donde eran mencionados como poetas de Estampa Popular de Vizcaya, algo que no sucedía en el caso de las demás agrupaciones de grabadores.

Todos los artistas realizaban grabados salvo Dionisio Blanco que, por un accidente laboral en 1949, tenía una lesión en la columna que le dificultaba practicar esta técnica. Por eso pintaba óleos, que convertía en múltiples a través de una laboriosa producción que tenía limitadas posibilidades de reproducción⁷⁰.

En algunas publicaciones⁷¹ se ha incluido también como miembro de Estampa Popular de Vizcaya a Sol Panera, fundadora de la galería Artiza de Bilbao en 1973. Sin embargo, como bien apuntaba Valeria García-Landarte Puertas⁷², esta artista estuvo en contacto con los artistas de Estampa Popular pero nunca llegó a formar parte del grupo. Sus obras representaban, en todo caso, la continuación del espíritu del grupo vizcaíno y guardaban con las obras de éste algunas similitudes formales y temáticas. De hecho esa misma idea se traslucía en las declaraciones de la artista, que explicaba cómo aprendió a grabar con María Dapena y cómo había conocido, por un lado, a los artistas vascos antifranquistas a través de su padre y, por otro, el trabajo de Estampa Popular a través de los grabados de Ibarrola. Ella sólo se incluía en el relato

⁷⁰ Cfr. GARCÍA-LANDARTE PUERTAS, Valeria, "Estampa Popular de Vizcaya. El realismo social de los años 60 del País Vasco", en *Ondare. Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975*, nº25, Bilbao, 2006, p. 397.

⁷¹ Cfr. GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, Op. cit., 1996.

⁷² Cfr. GARCÍA-LANDARTE PUERTAS, Valeria, "Estampa Popular de Vizcaya...", Op. cit., p. 400.

cuando hablaba de la continuación de Estampa Popular con otros artistas en los setenta, “creando vías de comunicación donde no las había”⁷³.

Como ocurrió, más tarde, en los casos valenciano, catalán y gallego, los artistas vascos hicieron hincapié en las diferencias entre los grupos, aunque se insertaran en una red más amplia. No en vano, Antonio Giménez Pericás (pareja de la grabadora María Dapena) comentaba con respecto a una exposición de Ortega en la Asociación Artística Vizcaína:

“los artistas más jóvenes de Vizcaya, y los más vizcaínos al mismo tiempo, en trance de alcanzar una formación plástica suficiente que les permitiera traducir a pintura los hombres que eran, se encontraron con sus orígenes desvalorados por la moda y valorados por la realidad. Y se echaron de bruces sobre el realismo”⁷⁴.

Era precisamente el contacto con una realidad en clara contradicción con la que se difundía a través de los medios de la sociedad de consumo (falsa y superficial, como ocurría con la moda), el que permitía hacerse cargo de lo diferenciador y humano que había en estos artistas. Esta concepción del grupo era reiterada por Agustín Ibarrola cuando recordaba la creación de Estampa Popular de Vizcaya:

“ahí [en el País Vasco] teníamos otros problemas, porque además, nosotros queríamos puntualizar en todo momento que aunque se hiciesen exposiciones y carpetas colectivas, no aceptábamos nuestra presencia metidos en una saca común, sino diferenciados en el conjunto de toda la Estampa Popular de España, en nuestra condición de pueblo nacional. Les comunicamos [a Estampa Popular de Madrid] nuestro deseo de hacer planteamiento de reivindicaciones nacionales junto a las reivindicaciones plásticas de Estampa Popular.”⁷⁵

En la misma sala de la asociación en la que se había colgado la obra de Ortega, se llevó a cabo el primer intento de exposición de Estampa Popular de Vizcaya. Éste fue abortado por el sector más reaccionario de la Asociación

⁷³ Cfr. Declaraciones de Sol Panera en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op. cit.*, 1996, p. 109.

⁷⁴ Cfr. GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, "Artes en Bilbao... *Op. cit.*, 8 de marzo de 1962, s/p.

⁷⁵ ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola, ¿un pintor...*, *Op. cit.*, 1978, p.136.

Artística Vizcaína⁷⁶, que nunca había dejado de tener importancia dentro de la misma. Esta primera muestra se trasladó y se llevó a cabo, entre el 9 y el 23 de marzo de 1962, en los Salones Municipales del Ayuntamiento de San Sebastián. La auspiciaba la Asociación Artística Guipuzcoana, mucho más abierta a las nuevas inquietudes artísticas. Así la describía Agustín Ibarrola:

“Habíamos preparado una exposición con cuadros –alguno de José Ortega-, grabados y poemas. En el catálogo había poemas y la reproducción de una obra de cada uno de los que exponíamos. Todo eso, al fracasar la exposición de Bilbao, lo llevamos a San Sebastián. En Donosti hicimos la exposición en las aulas aquellas de exposiciones que tenían en los bajos del Ayuntamiento de San Sebastián. Montamos todo en combinación con Mari Paz Jiménez, a la que estábamos animando para que hiciesen allí la Asociación Artística de Guipúzcoa, una cosa parecida a la Asociación Artística Vizcaína. En San Sebastián nos acogieron muy bien. Vidal de Nicolás y Gabriel Aresti leyeron poemas y Pericás dio una conferencia.

Inmediatamente después de la exposición de San Sebastián, empezamos a ver, no sólo esa presión primera que había señalado, sino todo tipo de presión para hacer realmente imposible la actividad en el marco de la Asociación Artística Vizcaína, como en el marco de más exposiciones.”⁷⁷

Como explicaba Ibarrola, José Ortega acompañaba al grupo. En el catálogo se reproducía una pintura relacionada con su trabajo en la plancha (aunque no completa, ya que faltaba el tercer lienzo que componía el tríptico). Tenía el mismo patrón de composición e incluía las mismas figuras que algunas de las estampas de gran formato de Ortega. En el grabado la imagen se componía por la adición de unas planchas que, otras veces, estampaba por separado.

Aunque aquí no había un relato histórico, sí que había un mensaje ideológico, relacionado con la lucha de clases y el poder del pueblo. El gran formato, la situación dramática y la individualización de cada una de las figuras permitían a Ortega crear una obra que producía sobre el espectador un efecto

⁷⁶ Cfr. *Idem*, 1978; BARAÑANO, Kosme M. De, “El monólogo plástico de Agustín Ibarrola contra el poder”, en *Kobie*, nº5, Bilbao, 1988, p. 208.

⁷⁷ ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola, ¿un pintor...?*, *Op. cit.*, 1978, pp. 136-137. Hay que puntualizar que Mari Paz Jiménez (Valladolid, 1909-San Sebastián, 1975), una pintora que desarrollaba su trabajo en el campo de la abstracción, no fue la responsable de la creación de la Asociación Artística Guipuzcoana que existía desde 1948. No obstante, eso no impedía que ayudara a los artistas vizcaínos en sus gestiones con la Asociación Artística Guipuzcoana.

muy similar al de la pintura de historia decimonónica. A esto se le sumaba la composición en forma de tríptico que normalmente se asocia a la tradición pictórica religiosa.



José García Ortega, tríptico reproducido en el catálogo de su exposición en la Asociación Artística Vizcaína, febrero de 1962



José García Ortega, *Rebelión de campesinos*, estampa reproducida en el catálogo de la exposición en la galería Epona, noviembre-diciembre de 1962

En las páginas del catálogo se reproducía la obra *Puentes* de María Dapena. Este tema también sería tratado por la pintora en una estampa. Resulta interesante la elección poética de la artista. Frente a las repetidas referencias a Antonio Machado y Miguel Hernández en las obras de otros grabadores, la artista escogió para su estampa una obra de una mujer que, como ella misma, estaba profundamente implicada en el mundo que le tocó vivir, Ángela Figuera Aymerich⁷⁸. Con la imagen y con el texto se pedía que se tendieran puentes entre dos grupos que no sólo estaban enfrentados, sino que se daban la espalda, ignorándose.

⁷⁸ Se trataba de un fragmento de "Puentes", un poema de finales de la década de los cincuenta (apareció publicado en *Belleza cruel*, en 1958), María Dapena seguía así la tónica general de los artistas de Estampa Popular, que se sentían más identificados con la literatura social que les precedía. Agradecemos a Elena Medel sus indicaciones en relación con esta referencia literaria.

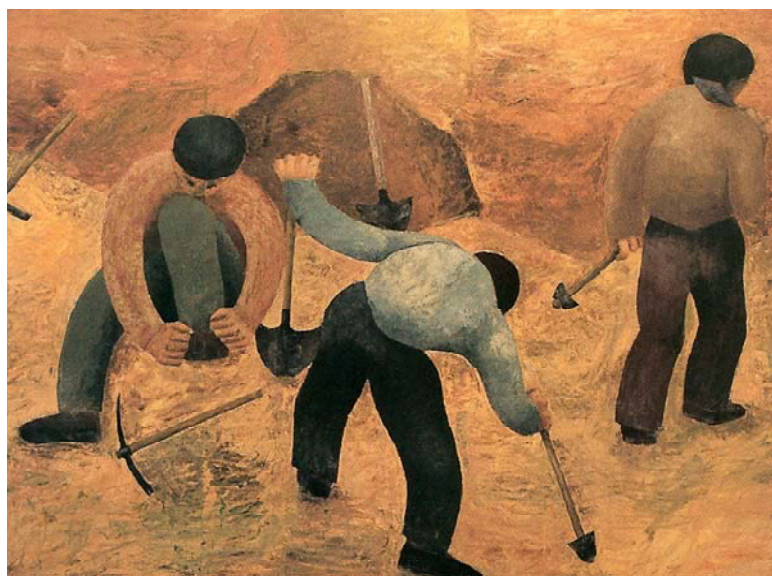


María Dapena, *Puentes*, obra reproducida en el catálogo de la exposición en las salas de Ayuntamiento de San Sebastián, marzo de 1962



María Dapena, *Hagamos puentes...*, s.f.

El trabajo de Dionisio Blanco, en cambio, destacaba por cierto carácter melancólico, conseguido por medio de una composición cuidada y precisa. Los temas que representaba eran industriales o rurales pero también urbanos, yendo mucho más allá del tópico de la estampa vasca donde el obrero es el supuesto protagonista. Sus figuras, sin rostro, situadas en el mundo pero ensimismadas, activas pero aisladas e incomunicadas, reflejaban lo trascendente y relevante de lo cotidiano. En sus obras los planos de color y unas formas limpiísimas eran también protagonistas de estas obras. Esto, en lugar de perjudicarlo, en realidad, jugaba a favor del tema representado, dotándolo de una mayor gravedad. En cuanto a Morquecho, el valor popular de su obra estaba en su condición de autodidacta, ya que la temática y la estética de la misma eran bastante tradicionales.



Dionisio Blanco, *s/t, s.f.* (obra expuesta en las salas de Ayuntamiento de San Sebastián, marzo de 1962)

La exposición en San Sebastián contó con la participación de poetas y críticos también en el mismo espacio expositivo, en forma de lecturas poéticas. Se incluía además en el catálogo, un escrito de Vidal de Nicolás⁷⁹ donde se saludaba la iniciativa colectiva de los artistas allí reunidos. Se destacaba su búsqueda de un realismo popular (alejado del folklore) y fraternal. Por último, cerraba su escrito con una crítica a la pintura decorativa y de evasión, así como a la abstracción informalista. De nuevo se destacaba lo humano (lo humanizado) del arte que se exponía, y también su relación con las demandas que se le venían haciendo a las artes plásticas⁸⁰.

En muy poco tiempo, la red de agrupaciones de Estampa Popular había crecido de un modo notable y el grupo madrileño había sufrido su primera gran reestructuración. En todo este proceso quedó claro, entre otras cosas, el poder que tenía José Ortega sobre los grupos. Eso no impedía que cada uno de los núcleos organizase su trabajo y su actividad del modo que considerase más oportuno. Como enseguida comprobaremos, esto daba al conjunto una gran versatilidad y permitía que se desarrollaran iniciativas colectivas más ambiciosas.

⁷⁹ Cfr. NICOLÁS, Vidal de, “Un felicísimo encuentro...”, en NICOLÁS, Vidal de; GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, *Estampa Popular de Vizcaya* (catálogo de la exposición), San Sebastián, 1962, s/p.

⁸⁰ Ya se ha hablado anteriormente de que, en la época, muchas publicaciones sobre arte acusaban la separación entre éste y la sociedad reclamando tanto un volver los ojos hacia la realidad como la superación con propuestas nuevas de la “crisis del informalismo”.

4.2. Dinámica de grupos

4.2.1. El valor de la periferia

Los grupos de Estampa Popular se ponían de manifiesto en sus exposiciones. Dada la independencia con que funcionaba cada núcleo, eran precisamente los momentos de coordinación colectiva los que daban cuenta de la existencia de algo que iba más allá de local. En sus dos primeros años de actividad, Estampa Popular configuraba ya una red que recorría el país de norte a sur, con algunas muestras también en el extranjero. Entre sus componentes, ya lo hemos visto, había vínculos de amistad y de colaboración que habían llevado, por ejemplo, a la participación de artistas cordobeses en la primera muestra del Grupo Sevilla. Desde el principio, fueron las agrupaciones jóvenes, las de “provincias” las que promovieron la celebración de las exhibiciones que implicaran a varios grupos.

La primera muestra colectiva de cierta envergadura de Estampa Popular fue la titulada *Norte y Sur*, y se celebró en la galería Céspedes del Círculo de la Amistad de Córdoba, en mayo de 1962⁸¹. El contacto establecido entre todos los artistas que participaron en ella debió tener como nudo central y punto de encuentro a la ciudad de Madrid. Tras la exposición en San Sebastián, Ibarrola tuvo que pasar un tiempo en la capital, en casa de Pericás⁸². Allí entró en contacto de nuevo con los miembros de Estampa Popular de Madrid y, sobre todo, con los de Córdoba, que eran antiguos miembros del Equipo 57 y del Grupo Córdoba, como vimos.

En *Norte y Sur* exposición también participaron varios poetas de Estampa Popular de Vizcaya, que incluyeron sus escritos en el catálogo, así como Antonio Giménez Pericás con la conferencia *Hacia una localización del realismo*. José García Ortega, que ya había compartido cartel con los artistas vascos en su primera exposición, también figuraba como expositor, aunque esta vez como artista individual, no como componente de ningún grupo. La

⁸¹ Por las referencias en la prensa con motivo de su apertura, sabemos que estaba inaugurada ya el día 10 de mayo. Cfr. M., “Norte y Sur” poesías de expresión social”, en *Córdoba*, Córdoba, 10 de mayo de 1962, p. 12.

⁸² Esta huida estuvo motivada por la persecución ideológica a que estaba siendo sometido el artista que, incluso, había sido expulsado de la Asociación Artística Vizcaína por “actividad contra el arte” junto con otros miembros demócratas de la misma.

sala cordobesa en que tuvo lugar *Norte y Sur* estaba bajo el asesoramiento de Antonio Povedano⁸³ que se encargaba de las dos salas del Círculo de la Amistad. Además la institución albergaba una gran variedad de actos culturales, entre ellos las representaciones de grupos de teatro de ensayo⁸⁴ y las proyecciones de un cineclub. Eventos todos ellos que pertenecían a una tipología de actos culturales muy querida por los intelectuales, unos eventos donde los debates eran el punto fuerte. El Círculo de la Amistad era, a principios de la década, una de las instituciones donde más posibilidades había para la apertura cultural en la ciudad⁸⁵.

Curiosamente, en la muestra de Estampa Popular en Córdoba, no participó ninguno de los grabadores madrileños. Además de Ortega, otros dos artistas aparecían en solitario, sin adscripción a grupo alguno: Juan Serrano y Cristóbal Aguilar. El primero era arquitecto y había sido miembro del Equipo 57, no sabemos en qué consistió su aportación a la muestra, ya que además, no se reproduce ninguna obra suya en el catálogo (quizá se tratara de alguna maqueta, de modelos, bocetos, fotografías o de algún objeto de diseño). Era la

⁸³ La labor de gestión y promoción del arte en Córdoba llevada a cabo por el pintor Antonio Povedano, tuvo como fruto exposiciones como las dos primeras *Muestras de Arte Contemporáneo de Córdoba* en el Círculo de la Amistad y la Sala Municipal de Arte (1953 y 1959). Esta labor tuvo su continuidad en su trabajo como asesor de asuntos culturales en el Círculo bajo la dirección de Fernando Carbonell, entre 1960 y 1962, y de Manuel Calcines y Rafael Mir Jordano, en la temporada 1963-1964. La entidad tenía dos salas expositivas donde Povedano se había comprometido a realizar exposiciones cada quincena. La galería Liceo (con el apoyo logístico de la galería de Francia, la sala del Ateneo y la galería Juana Mordó de Madrid) estaba orientada a las obras de vanguardia mientras que la galería Céspedes, se ocupaba de los jóvenes valores nacionales. En los años setenta Povedano organizó también varias muestras en torno al flamenco y fue asesor de la galería cordobesa Atrium entre 1973-1975. Cfr. PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, *Córdoba arte contemporáneo 1957-1990*, Córdoba, Junta de Andalucía, Caja Provincial de Ahorros, 1991, pp. 36-43.

⁸⁴ Así, por ejemplo, el 13 de mayo, unos días después de la inauguración de la exposición de Estampa Popular en la galería Céspedes tuvo lugar la representación de *Casa de Muñecas* de Ibsen por el Teatro de Ensayo *Medea*, creado por la escritora Josefina Molina. Se trataba de una especie de escuela de actores en el marco de la cual se organizaban clases y conferencias sobre teatro, cine y técnicas de actuación. Carlos Castilla del Pino fue responsable de algunas de ellas. La experiencia terminó cuando admitieron a Josefina en la Escuela Oficial de Cinematografía y se marchó a Madrid. Cfr. CASTILLA DEL PINO, Carlos, *La casa del olivo...*, *Op. cit.*, 2005, pp. 236-237./ De la obra y la fecha correspondientes a la representación del grupo de teatro *Medea* tenemos noticia gracias a un recorte de prensa del Archivo del Círculo de la Amistad de Córdoba (probablemente de *Córdoba*, Córdoba, de fecha anterior al 10 de mayo de 1962).

⁸⁵ Allí se pudieron ver en 1961 obras de artistas como Hans Hartung, Emilio Vedova, Arcadio Blasco, Ángel Medina, Vicente Vela, José María Iglesias, José Luis Sánchez, Equipo 57 o Mariano Aguayo. En 1962, antes de la exposición de Estampa Popular hubo muestras de Zao Wou Ki, Franciso Mateos, Antonio Povedano, Otto Steinert o Giuseppe Gambino. Cfr. PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, *Córdoba arte contemporáneo...*, *Op. cit.*, 1991, pp. 45-46.

primera y única vez que aparecía citado exponiendo con Estampa Popular, su colaboración debió de tener que ver, sobre todo, con su amistad con algunos grabadores y con su apoyo a la naciente iniciativa, no con la voluntad de integrarse en la agrupación.

Cristóbal, que pertenecía al Grupo Sevilla, aparecía en la muestra cordobesa separado de sus otros dos compañeros. Esto podía ser síntoma de las fisuras que, casi desde el principio, habían existido en el seno de la agrupación acerca de los lugares donde debía mostrarse su obra, si en galerías o en ámbitos alejados de lo comercial. Era el preludio del desmembramiento del grupo sevillano y de la creación de Estampa Popular de Sevilla, con Cristóbal como aglutinador. Finalmente, en la nómina de participantes se advertía que el anterior Grupo Córdoba se había convertido en Estampa Popular de Córdoba. Bajo este nombre aparecía, entre los participantes, José Duarte⁸⁶, que sería el encargado de organizar el grupo en lo sucesivo. Se acusaba también la ausencia de Segundo Castro que, por aquel entonces, estaba ya fuera de España. Los componentes de Estampa Popular de Vizcaya, por su parte, no habían sufrido modificaciones, aunque ahora se hacía referencia al grupo de poetas como componentes de la agrupación.

Siguiendo esta línea de buscar insertar el arte en el orden cotidiano, en las actividades habituales de la vida, algunos de los artistas cordobeses habían participado (también con pintura, no con estampas) en una exposición al aire libre celebrada en el barrio de Cañero, un barrio obrero de la ciudad que había sido edificado en los años cincuenta⁸⁷. Se reproducía así en Córdoba un esquema similar al de las Exposiciones de Primavera madrileñas aunque

⁸⁶ Las obras y la mención de Duarte aparecen en los catálogos de las exposiciones de Estampa Popular a partir de 1962. Sin embargo, él ha declarado en alguna ocasión que su adscripción al grupo se inició en 1964. Cfr. Declaraciones de José Duarte en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, Op. cit., 1996, p. 86.

⁸⁷ Cfr. CASTRO MORALES, Federico; MARTÍN MARTÍN, Fernando; PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, *Córdoba arte contemporáneo...*, Op. cit., 1991, p. 52./ Los artistas recordaban también una exhibición celebrada en el "Sector Sur". Cfr. Declaraciones de Alejandro Mesa, en entrevista con la autora, Barcelona, 23 de abril de 2007. Cfr. también GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...* Op. cit., 1996, p. 87./ Probablemente se trataba de la exposición realizada en la terraza del establecimiento Posada del Mar de este barrio en 1963. Cfr. CASTRO MORALES, Federico; MARTÍN MARTÍN, Fernando; PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, *Córdoba arte contemporáneo...*, Op. cit., 1991, p. 46.

acercándose a un público fundamentalmente compuesto por trabajadores en un ambiente que les era familiar. A pesar de eso, esta muestra de Estampa Popular tuvo lugar en una de las pocas salas dedicadas al arte de la ciudad.



José Duarte, Manuel García, Fernando Carbonell, Antonio Giménez Pericás y Alejandro Mesa en la exposición *Norte y Sur*, mayo de 1962 (foto archivo del Círculo de la Amistad)

Como se puede apreciar en las fotografías de la exposición *Norte y Sur*, así como en las reproducciones del catálogo, también se exponían pinturas, no sólo grabados. En las paredes se distinguían algunas obras de Ibarrola, delatadas por la potencia de sus figuras. Su trabajo denotaba no sólo sus investigaciones en la abstracción geométrica, sino también una cultura visual que había de incluir, entre otras cosas, el cine expresionista. Todas las obras estaban enmarcadas de un modo muy sencillo, agrupadas por autores. Las pinturas de Mesa y Duarte reproducidas en el catálogo acusaban, por su parte, la influencia picassiana y del expresionismo. En todo el catálogo sólo se reproducía un grabado de Manuel García, todo lo demás era pintura.

Aunque no sabemos quién fue el último responsable del diseño y la confección del catálogo de la exposición cordobesa, el empleo de papeles de distintas texturas y colores (entre ellos, el característico papel de envolver) hace pensar en la intervención de Ortega en su elaboración. En el catálogo se incluía una reflexión teórica de Antonio Giménez Pericás, que también se había encargado de esta tarea en la muestra en San Sebastián⁸⁸. En todas sus colaboraciones con Estampa Popular trataba el tema del realismo, por eso era el asunto principal de su conferencia.

⁸⁸ Cfr. NICOLÁS, Vidal de; GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, *Estampa Popular de Vizcaya...*, Op. Cit., 1962, s/p; VV.AA., *Arte Norte y Sur* (catálogo de la exposición), Córdoba, 1962, s/p.



Manuel García,
s/t, s.f., estampa
reproducida en
el catálogo de la
exposición *Norte
y Sur*, mayo de
1962

En el caso de Giménez Pericás no se trataba ya sólo de textos de apoyo, de interpretaciones o evocaciones sugeridas por las imágenes, sino de buscar una explicación teórica para la opción plástica elegida. Dado que todos los componentes de la agrupación vasca participaban en tertulias y exposiciones conjuntas desde hacía tiempo, y dado también el contacto mucho más directo de Pericás con estos artistas, era forzoso que, en este caso, existiera una mayor conexión entre el crítico y los creadores.

Según explicaba Giménez Pericás, el realismo no era tanto una cuestión estética como una opción ética, se trataba de “una actitud”. Esta idea justificaba muestras como la cordobesa, donde se reunían obras formal y temáticamente diversas. Empleando un vocabulario, interpretación y razonamientos que debían muchísimo al marxismo y que ya aparecían en sus artículos del momento⁸⁹, explicaba el desarrollo de la Historia del Arte así

⁸⁹ Aparte de sus artículos sobre exposiciones de Ortega, Estampa Popular, Francisco Mateos y similares, donde siempre mencionaba esta relación del arte con la realidad, mencionaremos como ejemplo de esto GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, “El expresionismo y la realidad como existencia”, en *Acento Cultural*, nº 12-13 (extraordinario), Madrid, junio de 1960, pp. 57-67; “La cita del arte con la realidad. El pabellón español en el XXX Bienal de Venecia”, en *Acento Cultural* (suplemento quincenal), nº 19-20, Madrid, 15 de noviembre de 1960, pp. 6-7; “Perfiles de la oposición vanguardia-realismo”, en *Acento Cultural* (suplemento quincenal), nº14, Madrid, septiembre de 1961, pp. 58-63; “Artes” en Bilbao. El Aformalismo bifronte”, en *Artes*, nº11, Madrid, 8 de enero de 1962, s/p.

como aquellos rasgos que separaban y unían a España con lo universal. En consonancia con afirmaciones como la de Engels en su carta a Margaret Harkness⁹⁰, Pericás, hablaba de ocuparse de los acontecimientos con “vigencia universal” que se escondían en lo particular y lo diferente. Así lo comprobamos en este fragmento, donde también trataba de explicar que lo “popular” tenía que ver con entender que el lugar del artista, en la sociedad y en el mundo, estaba al lado del pueblo por identificarse con él:

Cada exposición de “ESTAMPA POPULAR” es una muestra preparativa de síntesis entre puntos de vista o bases de tiro apuntando a la misma diana. El realismo no es uniformidad porque los ámbitos son ricos en diferencias y los artistas pródigos en carácter, pero cada ámbito rebosa de unos acontecimientos que se producen con vigencia universal y los hombres tienen los mismos rotundos apetitos y caen de semejantes caídas. El adjetivo “popular” no es un capricho demagógico, no es el propósito de “acercar el arte al pueblo”, con la pretensión vanidosa de que un lenguaje estético encontrado a costa de mucho sufrimiento y delicada atención persiguiendo un estilo, vaya a ser superior o algo más elevado que el rico entenderse dialectal. “Popular” quiere decir que somos lo mismo o que la misma vida -los acontecimientos con sus distintos matices- los vamos a vivir todos. Que la fuente de inspiración, la realidad, es lo que está abajo, al nivel terreno de la existencia. El idioma, después, es cosa de trabajo y de dotes previas.”⁹¹

Así Giménez Pericás, que había defendido en sus escritos las iniciativas normativas, hablaba ahora de un arte realista y popular. Un arte que él no consideraba a la cabeza de la vanguardia plástica, pero que veía útil y necesario porque pretendía reflejar al pueblo de manera que éste pudiera conocerse a sí mismo. Se trataba de apoyar las iniciativas que se consideraban efectivas; tal y como Vidal de Nicolás y Giménez Pericás declaraban en el catálogo cordobés, el objetivo era unirse ante las injusticias en un frente común. Se constataba así una conjunción de fuerzas que se estaba viendo en casos como, por ejemplo, la reacción de solidaridad que estaba experimentando el país en relación con las huelgas de Asturias. La

⁹⁰ “If I have anything to criticize, it would be that perhaps, after all, the tale is not quite realistic enough. Realism, to my mind, implies, besides truth of detail, the truthful reproduction of typical characters under typical circumstances”. Cfr. ENGELS, Friedrich, “Engels to Margaret Harkness in London”, Londres, abril de 1888, en *Marx-Engels correspondence*, disponible en http://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm [Consulta: 10/1/ 2008].

⁹¹ GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, “Vivimos en un tiempo...”, en *Norte y Sur* (catálogo de la exposición), Córdoba, 1962, s/p.

identificación de actitudes e intenciones compartidas motivaban el soporte que Giménez Pericás dio a los grabadores, más allá de las preferencias personales tal y como el crítico le explicaba a Andreu Alfaro en una carta:

“Te digo que yo estoy por el “arte normativo” como estoy, VIVO la vida normativa. Porque solo entre la racionalidad material de la obra y la racionalidad política de la vida existe una correspondencia lógica. Entre la dialéctica física del espacio, y la dialéctica bajo cuya orden se desenvuelve la vida de todos.

Por eso a veces me toca a mí, en un momento X de nuestra vida. Quizás, sea, es, en el nombre de la norma. Ya no somos kantianos, ni idealistas, ni siquiera aristócratas mentales fuera de serie, pues llegado es el tiempo de ser verdaderamente hombres públicos, que no es nada menos que serlo desde abajo, desde el todos, como uno más (...) Esto te lo digo porque entiendo que el arte es una función pública que realizan hombres públicos, lo mismo que la literatura. Que realizan estos hombres públicos desde abajo limpiamente.

Yo tendría que enumerar muchas cosas por las cuales soy normativista y las voy explicando, escribiendo, aunque escriba sobre las “Estampas populares” que hacen algunos muy buenos grabadores. Y te advierto a ti, mi amigo Andrés, que no me interesa la realidad tanto como la responsabilidad.

A poco de inventada la penicilina tú sabes que muy poca gente podía servirse de ella. Ya sabes además que el tiempo corre con distinta frecuencia objetiva (no es tiempo-intuición, sino tiempo histórico) en la China que en USA, o en Córcega. Pues bien, algunos señores hacen grabado, como otros hacen zapatos, o teatro, casi en serie para enseñarle a la gente su propia vida, hacen grabados como poemas (...) hacen los grabados con toda intención comunitaria. Yo sé que no han descubierto la penicilina y lo digo. Pero viven con honradez su tiempo histórico, el de esta tierra.”⁹²

La necesaria responsabilidad del artista, ejercida a través de la capacidad del arte para denunciar e intervenir en la realidad era, de hecho, destacada por Giménez Pericás en uno de los pocos artículos que se dedicaron a la primera exposición de Estampa Popular en la galería Abril⁹³. Y es que, como él mismo explicaba en su carta, identificó desde el principio un componente útil y efectivo a corto plazo en la obra de los grabadores. Un componente que su sentido de

⁹² GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, Carta dirigida a Andreu Alfaro, s/f, pero probablemente escrita en los años 1960-1961, recogida en BARREIRO LÓPEZ, Paula, *La abstracción geométrica en España...*, Op. cit., 2007, Anexo IV, pp. 182-184.

⁹³ Cfr. GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, ““Estampas Populares”, Clave y Tapies..., Op.cit., 15 de junio de 1960, pp.6-7.

la responsabilidad, su idea de ser “hombre público”, le impedía dejar pasar sin brindarle su colaboración.

Al grupo de críticos y artistas se unía, en la exposición del Círculo de la Amistad de Córdoba, el de los poetas de Estampa Popular de Vizcaya junto con Carlos Álvarez, que en 1962 había sido finalista del Premio Antonio Machado, patrocinado por Ruedo ibérico. Norte y Sur quedaban así reflejados también en la poesía realista que acompañaba a las obras. Todos los textos estaban en castellano salvo los de Gabriel Aresti. Este último siempre elaboraba dos escritos, uno en cada lengua, con contenidos muy distintos, aunque dijera que un texto era explicación del otro⁹⁴. Las referencias a la lucha del pueblo vasco, a las tradiciones propias (como los versos “en punto de T” del catálogo cordobés) y a figuras de la recuperación de la cultura en euskera (como los poetas Mikel Lasa o Aurraitz) y el empleo de otra lengua, ponían en evidencia las particularidades de la cultura vasca.

La de Córdoba fue la última muestra que pudieron organizar los artistas de Estampa Popular de Vizcaya como tales. Muchos miembros de Estampa Popular llevaban su labor de oposición más allá de lo plástico y participaban en otras actividades de tipo político, como hemos mencionado en casos como el de Ricardo Zamorano. Por eso, en junio de 1962, el grueso de los componentes del núcleo vizcaíno fue apresado. Agustín Ibarrola, María Dapena, Vidal de Nicolás y Giménez Pericás fueron encarcelados por sus actividades de oposición en relación con las huelgas de Asturias. Ibarrola, su hermano José y Vidal de Nicolás fueron detenidos en plena actividad de apoyo a los obreros, en la huelga declarada en La Naval, La Aurrera y otras fábricas del entorno⁹⁵.

Según recordaba Ibarrola⁹⁶, dentro de sus actividades como miembro del PCE, él se dedicó entonces a hacer de corresponsal de la agencia France-Press en Bilbao para la que daba crónicas de las huelgas. En esto le ayudaban

⁹⁴ Agradecemos a Nere Basabe que nos tradujera todos los textos escritos en euskera que aparecieron en los catálogos de Estampa Popular.

⁹⁵ Cfr. GARCÍA-LANDARTE PUERTAS, Valeria, “Estampa Popular de Vizcaya..., *Op. cit.*, 2006, p.395.

⁹⁶ Cfr. ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola, ¿un pintor... Op. cit.*, 1978, p. 143-144.

María Dapena y su mujer Mari Luz que iban en busca de datos sobre las huelgas que luego él recopilaba y comunicaba. Unos días antes de su detención, había inaugurado una exposición en la galería Illescas de Bilbao⁹⁷. Todo el proceso vivido por estos intelectuales quedó plasmado en distintas obras plásticas y literarias realizadas durante o después del encarcelamiento. Ibarrola y Giménez Pericás recogieron (imagen y texto, respectivamente) su experiencia en *Burgos, prisión central*, publicado en París en 1965.

Asimismo las obras realizadas por el primero durante ese periodo se expusieron, gracias a las gestiones de Mari Luz, dentro y fuera de España como otra forma de sensibilización de la represión y la falta de libertades que se vivían en España⁹⁸. María Dapena fue sancionada con 40 días de calabozo al ser descubierta en posesión de un lápiz⁹⁹. Sus vivencias de los dos años que pasó encerrada las relató en *¡Sr. Juez! (soy presa de Franco)*, que salió a la luz en 1978. La trayectoria de los grupos de Estampa Popular, así como la de sus componentes, y la situación del país, donde el ambiente de protesta se

⁹⁷ Esta galería, llevada por Antonio Ontaño, había abierto a finales de los cincuenta y se convirtió en lugar de reunión de intelectuales y de organización de actividades. "(...)Allí todos los días sucedían cosas. Había teatro de cámara que organizaba mi sobrino Javier Urquijo, celebramos el centenario de Unamuno, se leían poemas de Blas de Otero, se representaban sketches de Arrabal, ballets modernos, etc. Cada ocho días se inauguraba una exposición y había un cóctel. Era impresionante el barullo que se organizaba. Yo disfrutaba muchísimo porque lo hacía por gusto y con un sentido artístico verdadero", recuerda el galerista. Declaraciones de Antonio Ontaño recogidas en FERNÁNDEZ, Alicia, "Para mí no ha habido más ética que la estética", en *Bilbao*, Bilbao, marzo de 2004, p. 16, disponible en http://www.bilbao.net/castella/residentes/vivebilbao/publicaciones/periodicobilbao/marzo_2004/pag16.pdf [Consulta: 7/2/2008].

⁹⁸ Estas fueron organizadas con la ayuda de su mujer Mari Luz y del PCE. Cabe destacar las que se realizaron en la St. Georges Gallery de Londres en 1963, gracias a Appeal for Amnity in Spain, y la que se pudo ver en mayo de 1965 en la galería Epona de París. Además, ese mismo año le fue concedida una mención del Premio de la Crítica. También se pudieron ver estas obras en exposiciones celebradas en España. Una iba a celebrarse en la sala Illescas y fue prohibida, pero otras llegaron a buen término en Santander y Oviedo. Cfr. ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola, ¿un pintor...*, Op. cit., 1978, pp. 163-167; "L'exposition du peintre espagnol Ibarrola (détenu à Burgos) à été inaugurée hier", en *L'Humanité*, mayo de 1965. Agradecemos a Gérard y Georgette Gosselin que nos proporcionaran este material; ROLLIN, Jean, "L'enfermé de Burgos", en *L'Humanité*, París, junio de 1965. Agradecemos a Gérard y Georgette Gosselin que nos proporcionaran este material; DARLE, Juliette, "Entretien avec un peintre d'aujourd'hui, René Aberlenc, Prix de la Critique 1965", en *L'Humanité Dimanche*, 18 de julio de 1965./ Incluso, en Francia, se formó un comité para la liberación del pintor. Éste lo formaban los artistas Fernando Arrabal, Bernard Buffet, Calder, César, Le Parc, Carlos Álvarez, Sonia Delaunay, André Masson, Matta, Max Ernst, Picasso, Pignon, Soto, Vasarely y Mentor. Cfr. "Un comité pour la libération du peintre Ibarrola", en *L'Humanité*, París, junio de 1962. Agradecemos a Gérard y Georgette Gosselin que nos proporcionaran este material.

⁹⁹ Cfr. "Les dix antifranquistes arrêtés en Biscaye pendant les grèves de juin vont être traduits devant un tribunal militaire", en *L'Humanité*, París, 17 de agosto de 1962, p.3.

iba caldeando cada vez más, propició que el tono y el tema de los comentarios sobre sus exposiciones cambiara. Así el cronista afirmaba, con respecto a la muestra cordobesa:

“Es el contenido de la exposición lo que interesa de manera precisa y caladora, con su tremenda historia social, sus estados de espíritu, su movimiento de sangre y humores. El visitante como el comentarista ha de verse ante las obras expuestas con la razón sobrecogida, porque cada cuadro, dentro de su temática y procedimiento y estilo viene a ser una sacudida sensorial. (...) ¿Qué más podríamos decir de una exposición colectiva en la que las ideas, el pensamiento, la intención y el secreto ensueño ideal cobra una plasticidad imponente? Podríamos decir que estamos en un tiempo de definiciones de fe, de verdad y de cultura y estos pintores con sus expresiones cromáticas y sus grabados, tratan, eso creemos nosotros, de explicar una postura de hombre actual sobre los problemas humanos de este tiempo.”¹⁰⁰

El reconocimiento de las intenciones de Estampa Popular se iba extendiendo al ritmo que lo iban descubriendo quienes llevaban ya un tiempo clamando en busca de una alternativa al arte oficial. Aunque las formas pudieran coincidir en ocasiones, estaba claro que no se trataba de representaciones de trabajadores y campesinos al uso. No se estaba ante un grupo de seguidores de Zabaleta. Como bien indicaba unos años más tarde Valeriano Bozal, para definir un posicionamiento ideológico como éste no importaba tanto lo formal como la adscripción a un grupo¹⁰¹.

4.2.2. *Salir al extranjero*

La movilización que se dio en esos años en un sector amplio de Europa en relación con la situación española, iba en consonancia con la cada vez más bullente actividad de oposición en el interior; 1962 era el año de las huelgas en

¹⁰⁰ M. [Medina], ““Norte y Sur”, pinturas de expresión social”, en *Córdoba*, Córdoba, 10 de mayo de 1962, p. 10.

¹⁰¹ “Hora es ya de que para atender a la repercusión de los estilos personales tengamos en cuenta los presupuestos ideológicos que los impulsan. Muchas veces puede más la semejanza ideológica que las diferencias artísticas, y ahora, en un momento de gestación y crisis, las ideologías personales defienden formas que parecen no corresponderles, pero que es de esperar evolucionarán positivamente. La función crítica de nuestra pintura reciente depende no sólo de las formas estrictas que en las obras aparecen, sino también de los grupos a que se adscribe.” BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, “Función crítica de nuestra pintura reciente”, en *Aulas 64*, Vol. 12, Madrid, febrero de 1964, p. 50.

Asturias y también era el momento en el que tuvo lugar el “contubernio” de Munich. Todo este “ruido” llevó a que algunos ojos se volvieran hacia el país con extrañeza y preocupación. Entonces, las imágenes de Estampa Popular fueron consideradas por muchos como el mejor medio para mostrar una realidad tan alejada del sol, la playa, el flamenco y la exótica, pero moderna, diferencia con que se pretendía atraer al turismo.

Entre julio y agosto de 1962 varios jóvenes grabadores participaron en el Festival Mundial de la Juventud de Helsinki¹⁰². Gracias a la mediación de Ortega, Adán Ferrer, Francisco Álvarez, Cristóbal Aguilar y Manuel García viajaron para tomar parte en el encuentro. Todos ellos se dedicaban al grabado y exponían con Estampa Popular o bien, como era el caso de Francisco Álvarez, lo harían en las exposiciones siguientes. Estos festivales de la juventud estaban organizados por el Partido Comunista y, en esta ocasión, el recién liberado Marcos Ana era la figura destacada dentro de la delegación española.

La exposición de Estampa Popular en Helsinki fue un acto improvisado y muy breve. El vestíbulo del Kulturpalast, donde iba a tener lugar una conferencia sobre la experiencia de Marcos Ana en la cárcel, se convirtió en la sala de exposición. Los grabados estuvieron expuestos (fijados con chinchetas en unos paneles) tan sólo el tiempo que duró la conferencia, para que la gente viera las imágenes al entrar y al salir¹⁰³. Junto a las obras de Estampa Popular se expusieron también estampas de los artistas que habían llegado con la delegación cubana¹⁰⁴ que era la gran protagonista del festival¹⁰⁵.

La red de grabadores se movía activamente para insertarse en todas las manifestaciones de oposición que podía. Así se inició su colaboración con la

¹⁰² Se trataba del 8th World Festival of Youth and Students celebrado bajo el slogan “For Peace and Friendship”. En él participaron 137 países, entre ellos una nutrida delegación de Cuba animada con la euforia de la revolución (de hecho el acto de despedida estuvo presidido por Fidel Castro). Estos encuentros eran promovidos por el Partido Comunista, que se encargó de pagar el viaje a los participantes.

¹⁰³ Cfr. Declaraciones de Francisco Álvarez, en entrevista con la autora, Madrid 8 de febrero de 2008.

¹⁰⁴ Cfr. Declaraciones de Cristóbal Aguilar, en entrevista telefónica con la autora, 29 de febrero de 2008.

¹⁰⁵ Con motivo del VIII Youth Festival en Helsinki la URSS fletó un barco para llevar a más de 400 jóvenes de la Cuba donde acababa de triunfar la revolución a participar en él.

editorial Ruedo ibérico que, como vimos, fue fundada por refugiados españoles en París en 1961. Entre ellos se incluía Antonio Pérez, que fue el encargado de abrir la editorial a la literatura y al arte, facilitando los contactos con los artistas (Saura, Tàpies o Millares, entre otros) y dirigiendo la colección de poesía. El 22 febrero de 1962, aprovechando el homenaje a Antonio Machado, con motivo del fallo del Premio Ruedo ibérico, se presentó la editorial. Dos escritores vinculados a la literatura social (y al PCE) fueron los ganadores tanto en poesía como en novela: Ángel González (con *Grado Elemental*) y Armando López Salinas (con *Año tras año*).

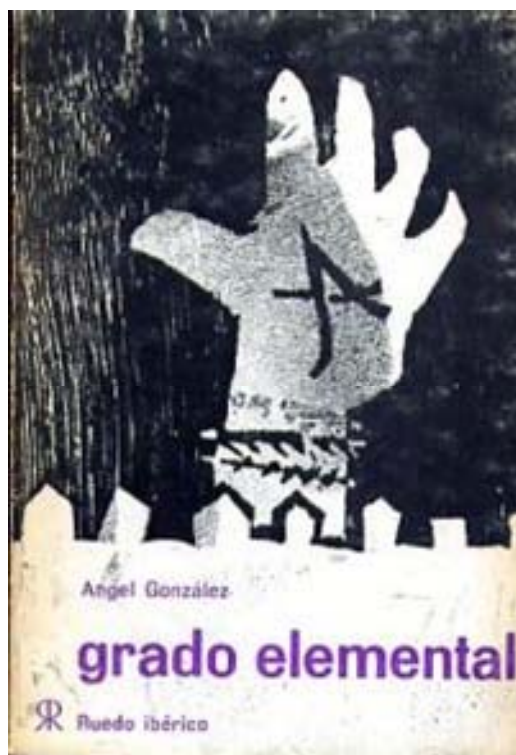
Los artistas elegidos para ilustrar los libros que se publicaron en la editorial en ese año acusaban también una intención de denuncia que, en su mayoría, desarrollaban desde una postura estética que tenía que ver, fundamentalmente, con la figuración y con el realismo más explícitamente críticos. No obstante, ello no excluía la participación de otros artistas antifranquistas (como, por ejemplo, Millares). Los libros de Ruedo ibérico publicados en 1962 con ilustraciones de alguno de los miembros de Estampa Popular fueron:

- Versos para Antonio Machado*, que estaba íntegramente ilustrado con estampas de miembros de los grupos de Madrid y Sevilla: Adán Ferrer, Arturo Martínez, Manolo Calvo, Francisco Cortijo, Cristóbal Aguilar, Francisco Mateos, Ortiz Valiente y Zamorano. A ellos se sumaba una estampa de Eduardo Arroyo, que era otro colaborador de la editorial

- Episodios nacionales* de Gabriel Celaya, que llevaba portada y viñetas de Ortega.

- España canta a Cuba* que combinaba imágenes de Saura, autor de la portada y de Millares, con otras figurativas de Arroyo y Haro, y los miembros de Estampa Popular Zamorano, Ortega y Francisco Mateos. También había una ilustración de Todó, futuro componente de Estampa Popular Catalana.

- Grado elemental*, con texto de Ángel González, se abría con una portada de Ortega. La imagen elegida tenía mucho que ver con otras estampas del artista, como era el cartel que anunciaba la exposición de Estampa Popular en la galería Epona en ese mismo año.



José García Ortega, portada de *Grado elemental* de Ángel González, 1962

La distribución de estos libros en el país era bastante amplia: se vendían en el local de la editorial en el Marais y en otros puntos de Francia, entre los que destacaban Perpignan y Bayona, adonde iban muchos españoles a respirar “algo de aire fresco”. También se podían adquirir ejemplares en las trastiendas de algunas librerías españolas, o recibirlos por correo gracias a José Martínez. Los riesgos que conllevaba esta empresa hicieron que los libros de Ruedo ibérico que circulaban en España nunca fueran demasiados. Sin embargo, los pocos que hubo, cambiaron mucho de mano, lo cual hizo que tuvieran muchos lectores.

Es lógico que, por este medio, las estampas gozaran de una difusión mucho mayor que en las exposiciones. Sin embargo, los lectores de libros de Ruedo ibérico o revistas como *Poesía de España* pertenecían a un grupo de intelectuales que eran tan antifranquistas como los artistas de Estampa Popular. Es decir, las imágenes no tenían la función educativa, reveladora, que se buscaba. Se convertían en una ilustración que confirmaba un punto de vista compartido. Por otra parte, las galerías y en los centros culturales en que solían exponer solían estar “marcados” ideológicamente a causa de la trayectoria de sus actividades. Era el caso, por ejemplo, del Ateneo Jovellanos

de Gijón o del Club de Amigos de la UNESCO de Madrid. Evidentemente, esto debía de actuar como mecanismo de selección de público.

Una cuestión que llama la atención en el caso de la ilustración de publicaciones ajenas es que, aunque las estampas reproducidas se hubieran mostrado en exposiciones de Estampa Popular, el grupo no aparecía citado casi nunca. Tan sólo se mencionaba (y no en todos los casos) al autor. En estos casos nos preguntamos hasta qué punto se trataba de una iniciativa aprobada por el grupo, de un canal elegido por el mismo para difundir su trabajo, o era, más bien, una colaboración del artista a título individual. También pudo tratarse de una forma de controlar los riesgos que podría haber supuesto la adscripción a un grupo de una estampa en una publicación prohibida.

Tanto por afinidades ideológicas, como por amistad, algunos componentes de Estampa Popular¹⁰⁶ conservaban ejemplares de revistas con ilustraciones de otros compañeros. De hecho, se trataba de publicaciones que mencionaban y mostraban al hablar de la agrupación, especialmente cuando en ellas aparecían imágenes de obras que se habían expuesto con la agrupación. Es decir, aunque no se las mencionara, los grabadores consideraban estas ilustraciones como parte del trabajo de los grupos. Ni que decir tiene que una idea similar habían de tener quienes contemplaran estas imágenes y conocieran a Estampa Popular. Idéntica consideración habrían de tener los carteles de teatro, de cine o los pósters realizados por grabadores de Estampa Popular, cuando su estética, temática y fecha de realización se corresponden con las de su trabajo en el seno de la agrupación.

Mientras tanto, también en 1962, pero ahora en Portugal, una estampa de Ortega ilustraba la portada de la revista *Vértice*. Se trataba de una de las figuras que el pintor podía imprimir solas o en una composición junto con otras, tal y como comentamos con anterioridad. En el interior de ese número Ángel Crespo, que había apoyado a la agrupación desde su nacimiento, dedicaba un

¹⁰⁶ Así, por ejemplo, Manuel Calvo, Arturo Martínez o Cristóbal Aguilar nos mostraron estos libros y revistas como parte del trabajo de Estampa Popular, junto con los catálogos, los folletos, los recortes de prensa y demás documentación relativa a las exposiciones.

artículo a la estampa española contemporánea¹⁰⁷. Para el poeta, Estampa Popular representaba la única apuesta del movimiento español de grabado contemporáneo. Lo ponía en relación con la mayoría de los referentes que ya tratamos con anterioridad, desde la tradición mexicana de Posada hasta el expresionismo alemán, pasando por la muestra de la cooperativa portuguesa de Gravura en Madrid. El artículo iba ilustrado por obras de Adán, Calvo y Arturo, y en él se mencionaba el deseo de publicar una revista donde se recogieran estampas y aspectos teóricos del grupo. En otro número más de *Vértice*, la portada era de Antonio Saura y, en su interior, había algunos grabados más de lo que se denominaba, de un modo genérico, “Artistas espanhóis” en el reverso de la portada¹⁰⁸, se trataba de obras de Zamorano, Duarte, Francisco Mateos y Montero.

También tenemos constancia de la publicación de algunas hojas sueltas donde se hacían críticas en relación con la situación española del momento. En este sentido cabe destacar las *Aleluyas de la cólera contra las bases yanquis*, editadas en 1962. En ellas se combinaban los textos de Antonio Galván (A.G.)¹⁰⁹ y las estampas de José Ortega (J.O.) en un formato con amplia tradición popular. Al parecer se hicieron ediciones de las mismas en castellano, francés y griego. Esto indica que estos pliegos no sólo estaban pensados para su difusión en España (donde, de hecho, no hemos encontrado rastro de las mismos) sino también para ser repartidos fuera¹¹⁰. De hecho, una

¹⁰⁷ Cfr. CRESPO, Ángel, “La estampa española...”, *Op.cit.*, marzo de 1962, pp.170-171.

¹⁰⁸ Cfr. *Vértice*, nº226-227, Coimbra, julio-agosto de 1962.

¹⁰⁹ Antonio Galván Zanón (o Antonio Gavina, cuando escribía con pseudónimo) fue un pintor, periodista y decorador español represaliado por el franquismo. Había combatido como voluntario en el Ejército Popular en los frentes de Centro y Levante durante la guerra. Organizó la biblioteca Circulante y el cineclub Dhorma, que funcionó hasta ser desmantelado por la policía en 1948. Entonces decidió marchar clandestinamente a Francia, donde solicitó asilo político. Allí, gracias a Louis Aragon, publicó artículos en *Les Lettres Françaises* y *Ce Soir*, Colaboró también con la prensa española en el exilio y se encargó del programa *Valencia por Dentro* de Radio España Independiente. Todo esto nos hace deducir que probablemente entraría en contacto con Ortega a través de la militancia en el PCE. Cfr. AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, *Arte y represión en la guerra civil española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración*, Salamanca, Junta de Castilla y León; Generalitat Valenciana, 2005, p. 199.

¹¹⁰ Sólo hemos tenido acceso a una copia de estos *Aleluyas de la cólera contra las bases yanquis*, ésta estaba en castellano y era propiedad de la colección de Gérard y Georgette Gosselin. Nos consta también la existencia de un ejemplar de esta misma hoja en el Primary Source Media, en el grupo de documentos *Political ephemera of the Franco era in Spain*. [1940]-1962, *Reel*, 53, *item* 2142, donde lo han catalogado de esta forma, [10] Aleluyas de la colera contra las bases yanquis (1962); DPO 269.97 .P65 1940. Cfr.

de las viñetas de este aleluya aparecería al año siguiente como “aleluya popular” en el libro de Ruedo ibérico, *España hoy*¹¹¹.

Los catálogos de Estampa Popular mencionaban una muestra en Florencia sin especificar lugar ni fecha más allá de 1962. Al no disponer de referencia alguna acerca de esta exposición, tan sólo podemos reseñarla. En cambio hay constancia de que estas estampas ya habían suscitado interés en Alemania. En Munich el historiador del arte y galerista, Richard Hiepe, militante del Deutsche Kommunistische Partei (DKP) que entonces estaba prohibido, dedicaba al grupo las primeras páginas de su revista *tendenzen*¹¹² y reproducía varias estampas de distintas agrupaciones¹¹³. La portada del número, de hecho, estaba ocupada por un campesino de Ortega. En este caso se había elegido, una vez más, una de las imágenes que el artista empleaba sola o en grupo, una figura que también había trabajado en pintura: el campesino preso, con las manos atadas, resignado al tiempo que digno y orgulloso.

El artículo iba acompañado de obras de Zamorano, Manuel Calvo, Duarte y Alejandro Mesa. En ellas los aspectos expresionistas estaban mucho más marcados, la deformación para expresar la tensión de las figuras se podía ver en composiciones inspiradas en Goya o Picasso, como las de Zamorano. La dureza del trabajo del campesino era, una vez más, reflejada en las composiciones de Duarte y Mesa mientras que Calvo introducía cierta narratividad al incluir un texto aludiendo a lo representado. De esta forma se inició una colaboración con Hiepe que, como veremos, cristalizó en la

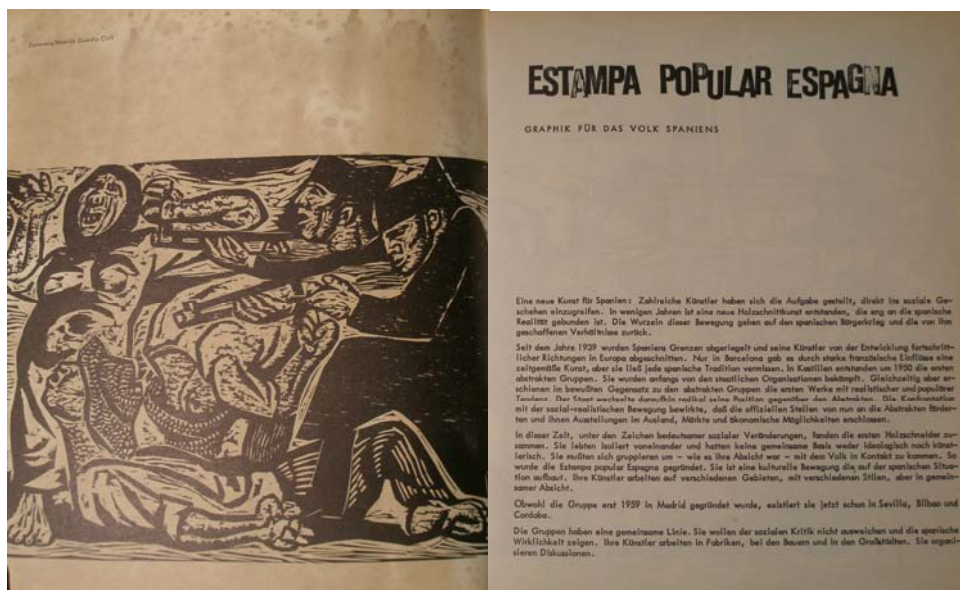
microformguides.gale.com/Data/Download/3046000A.rtf [Consulta: 18/2/2008]./ Finalmente, tenemos noticia de las ediciones en francés y griego por AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, *Arte y represión en la guerra civil ...*, Op. cit., 2005, p. 199.

¹¹¹ Cfr. FERNÁNDEZ DE CASTRO, Ignacio, *España hoy...*, Op.cit., 1963, p. 357.

¹¹² Esta revista pertenecía al grupo del mismo nombre, la tendencia política de los miembros de su redacción (todos militantes del DKP, ilegal entonces) así como el contenido de sus páginas hizo que fuera el Partido quien se ocupara de su edición. De hecho, al principio sus ejemplares no se imprimían en Alemania occidental (BDR) sino en la oriental (DDR). En sus páginas se apoyaba y daba cobertura al arte realista y comprometido (como bien indicaba su subtítulo “Blätter für engagierte Kunst”). El responsable de la misma, Richard Hiepe, sufrió a lo largo de toda su vida las consecuencias de defender de forma activa el compromiso en el arte. Cfr. Declaraciones de Bernd Bücking (uno de los colaboradores de la revista), en entrevista con la autora, Munich, 17 de octubre de 2007.

¹¹³ Cfr. [Probablemente, HIEPE, Richard], “Estampa Popular España. Graphik für das Volk Spaniens”, en *tendenzen*, Munich, n1 17/18, diciembre de 1962, pp.1-7.

organización de exposiciones y venta de obras de Estampa Popular en Alemania¹¹⁴.



Ricardo Zamorano, Madrid: Guardia Civil, s.f., ilustración de la revista *tendenzen*, diciembre de 1962

Mientras tanto, José García Ortega se encargaba de organizar la primera muestra de Estampa Popular en la galería parisina Epona, que apoyaba las actividades de denuncia a través de las artes. Por eso, en ese mismo espacio se pudieron ver en varias ocasiones, a finales de 1962 y también en julio de 1965, algunas de las obras realizadas por Ibarrola en la cárcel¹¹⁵. Como organizador en España de la muestra de los grabadores en Epona, Ortega se dirigió a Ricardo Zamorano al que explicaba en una carta el modo de proceder. De todos modos, parece que ya habían llegado noticias sobre la posibilidad de

¹¹⁴ Arturo Martínez, en su tesis sobre la agrupación madrileña, reproduce algunas páginas de la revista como documentación de una exposición del grupo en la galería Pläne de Dusseldorf que fecha en diciembre de 1962. También recoge esta exposición la cronología establecida en el catálogo de la exposición celebrada en el IVAM en 1996, no obstante suponemos que estos datos se dieron siguiendo las afirmaciones de Arturo. Cfr. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales de "Estampa...", Op. cit.*, 1992, pp. 138-141; GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular..., Op. Cit.*, 1996, p.15.

¹¹⁵ Por las referencias que da la prensa, se observa que, tras la exhibición de Estampa Popular, expuso en Epona el ceramista Ramón Cueco, en diciembre de 1962, tras él, en febrero de 1963, lo hizo el pintor mallorquín Ortas, que mostró una serie de obras en torno a la vida campesina y la familia, unos meses después, en abril de 1963, fue el turno de varios artistas españoles que formaban parte de la Asociación de Artistas Españoles Residentes en París (entre ellos Ortega, Ibarrola, Ceballos, Colmeiro, Haro, Díaz, Lobo, Ortiz, Guanase...). Como vemos, pues, a la vista de las exposiciones se puede deducir el interés de la galería por mostrar arte vinculado a lo popular, al realismo y la crítica así como una evidente "debilidad" por los creadores hispanos. Cfr. BRESSON, George, "Peinture fraîche", en *Les Lettres Françaises*, nº956, París, 14-20 de diciembre de 1962, p.11; CHERY, Simon, "Peinture fraîche", en *Les Lettres Françaises*, nº956, París, 21-27 de febrero de 1963, p.11; BOURET, Jean, "Les Espagnols (Epona)", en *Les Lettres Françaises*, nº973, París, 11-17 de abril de 1963, p. 11.

realizar esta exposición en París ya que, en su carta, Ortega daba por supuesto que Zamorano estaba enterado de todo. Sorprende que se afirme que ésta era la primera muestra de Estampa Popular en el extranjero, ya que eso suponía pasar por alto la organizada por Palacios en Copenhague y reforzando la idea del enfrentamiento y la pérdida del valor de las iniciativas que no hubieran contado con la aprobación de Ortega:

“Querido Ricardo: Te escribo a propósito de la exposición Estampa Popular, yo espero que estés al corriente ya de todos los motivos que estimulan la presentación de Estampa Popular en París, por eso me ahorro el explicarlos en esta carta.

A mi parecer es una exposición que debemos hacer inaplazablemente. Ha llegado el momento de comenzar a andar por el mundo. Tenemos varias y buenas invitaciones y toda nuestra tarea es proyectarnos: Fundamentalmente hacia el país, pero esto no excluye que lo hagamos también por el extranjero.

Expondremos tres ~~o cuatro~~ de cada uno y los demás grabados estarán en carpetas.

-Inmediatamente enviar directamente ya cada uno la selección de vuestras obras en un rulo. Como impresos certificados dirigidos a la galería. Para el catálogo los títulos míos son “~~campesinos pobres~~” “Jornaleros”, “Rebelión de Campesinos” y “Pan, tierra y libertad”.

Movilizaos inmediatamente. Y habla con todos, Saura, Mateos, Clavo etc. Todos los que quieran estar y exponer. Y envíame los nombres a vuelta de correo de los que vamos a exponer para las ~~catálogos~~ invitaciones que haremos aquí.

Si pudierais venir algunos de vosotros a la ~~vernissa~~ inauguración sería bueno. Tengo unas ganas locas de veros, a ti y a Isabel particularmente. Un abrazo y el cariño de siempre. Pepe”¹¹⁶

La exhibición tuvo lugar entre el 21 de noviembre y el 7 de diciembre de ese año y, como bien se indicaba en la carta, en la galería había una carpeta con más estampas de las que se exponían en el pequeño local de la rue Monsieur Le Prince¹¹⁷. Como se puede apreciar en las fotografías¹¹⁸, las estampas se colgaron con sencillez, sin marcos ni estructuras aparatosas. Se

¹¹⁶ Carta de José García Ortega a Ricardo Zamorano, París 19 de octubre de 1962, los subrayados y tachados están en el original. Agradecemos a Manuel Calvo que nos proporcionara este material.

¹¹⁷ Aunque no hemos encontrado referencias documentales acerca de eso, ni aparece en el catálogo, ni se ven obras suyas en las fotografías, al parecer, Eduardo Úrculo expuso con Estampa Popular en la galería Epona. Cfr. TRENAS, Julio, “Un pintor definido por Camilo José Cela”, en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 3 de marzo de 1966, p. 9.

¹¹⁸ Agradecemos a Manuel Calvo que nos proporcionara este material.

mostraron varias obras de los inicios de la agrupación, éste era el caso de las de Garrido o de algunas de Ricardo Zamorano, por ejemplo. No obstante, desconocemos qué obras se llevaron a Francia ya que, además de las obras expuestas, había más estampas a la venta, dentro de la carpeta a la que antes nos referimos.

Nos consta que, tanto Ortega, como Adán y Manuel Calvo¹¹⁹, asistieron a la muestra. Es muy probable que Calvo se encargara de alguna labor de organización, seguramente del traslado de algunas obras, aprovechando sus viajes a Francia como guía. De hecho, hay documentos donde Ortega le daba instrucciones para el transporte de obras suyas, en lo que parecían los inicios de una colaboración estrecha de Calvo con el traslado de material de un lado a otro de la frontera¹²⁰.

Como complemento, se elaboró un catálogo en forma de carpeta compuesta por hojas sueltas. Entre ellas se incluía el mismo texto, en francés y castellano, sin firmar, que hablaba de las estampas mostradas como testimonios de la situación actual de España. Resultaba extraña la diferencia entre ambos escritos. No sólo eran distintos la calidad del papel y el tipo de letra de cada uno, sino que también era diferente la calidad de la escritura. La redacción del texto en francés es notablemente mejor que la de su equivalente en castellano, aunque tanto el papel como la tipografía del primer escrito deje

¹¹⁹ Cfr. Declaraciones de Adán Ferrer y Manolo Calvo, en entrevista con la autora, en Madrid, 19 de enero de 2007 y 9 y 11 de marzo de 2007, respectivamente.

¹²⁰ “Querido Manolo/ Estamos contentos con que vengas. Respecto a los cuadros es mejor que los dejes ahí por ahora./ Pero haz lo posible por traerte todos los dibujos que tengas. Y otra cosa que sería muy importante las maderas originales de mis últimos grabados./ Para lo cual yo escribo al mismo tiempo a Moreno [Galván] al objeto que te las prepare. Me harías un gran favor si te traes 1º todos los dibujos en papel que tengas tú y José María (TODOS)/ 2º las maderas de los grabados para hacer una tirada aquí/ 3º dos pruebas de cada grabado que quedaban ahí (si te traes las maderas, estas pruebas las dejas)/ 4º Un trozo de jamón serrano para no afrancesarme/ Puedes dejar ahí si te parece para evitar compromiso el grabado [entrelíneas añade “la madera”] “pan tierra libertad” y el dibujo escrito grande con palabras “olmos, olivos, encinas...” ~~Pero~~ aunque no tiene ninguna importancia el pase. No te dará tiempo pero si quieres ver a mi madre por si tiene alguna noticia para mí sería bueno que la conozcas por si luego te tienes que relacionar con ella para algo de mis cuadros. / Un abrazo y hasta pronto/ PEPE [firmado]/ P.D., por mi carta anterior no te preocupes/ El teléfono de CEBALLOS es BLO-71-23. avisas cuando llegues y me darán el recado”. Carta de José García Ortega a Manuel Calvo, fechada en París el 12 de julio de un año ilegible. Probablemente se trate de 1961, de la exposición en Epona donde, como hemos visto, ya figuraba la estampa de Ortega *Pan, tierra y libertad*. Es de suponer que Calvo se arriesgó al transporte. Los tachados están en el original. Agradecemos a Manuel Calvo que nos proporcionara este material.

bastante que desear. Esto nos hace pensar que quizá los contenidos se redactaron en francés para ser traducidos con posterioridad.

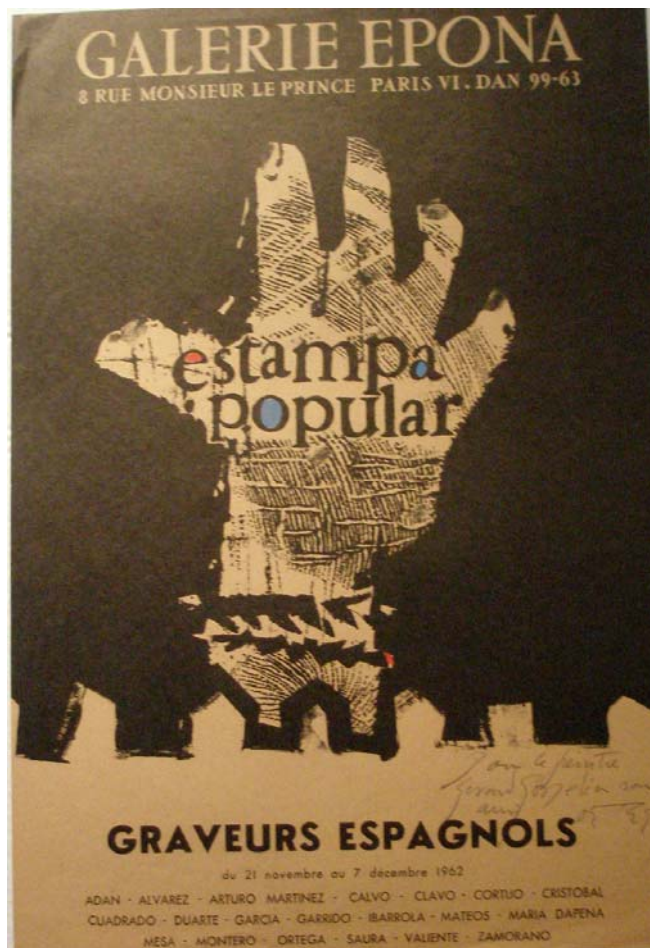


José García Ortega, Manuel Calvo junto con el personal de la galería, durante la exposición en la galería Epona, noviembre-diciembre de 1962

De todos modos, lo que más nos interesa aquí es el modo en que la obra de Estampa Popular era presentada en el extranjero. En este caso la difusión del grabado o del arte no tenían importancia alguna, se trataba de ofrecer testimonios de testigos presenciales, relatos fieles elaborados por protagonistas con los que poner en tela de juicio la imagen oficial que el régimen transmitía al extranjero. El valor artístico de las obras, por supuesto, no se negaba pero primaba la idea de que las estampas eran la respuesta inmediata, inevitable, del artista ante un país sometido a la dictadura.

Como ya dijimos, en el catálogo se reproducían numerosas estampas en hojas sueltas. Una de ellas, que destacaba notablemente por ser muy distinta al resto, era una obra de Antonio Saura que estaba inspirada en un poema de Miguel Hernández. El pintor estuvo representado en varias exposiciones de Estampa Popular aunque nunca participó de forma activa en la toma de decisiones del grupo. El aspecto de las hojas que componían el resto del catálogo parecía indicar que su preparación hubiera corrido a cuenta de cada una de las agrupaciones: las diferencias en la calidad del papel, en los tipos y el tamaño de letra (así como su coincidencia en el caso de los componentes del grupo de Madrid), la composición de la página y también la existencia de un Depósito Legal en el caso de una de las imágenes sevillanas, apoyarían

esta conclusión. A la hora de preparar muestras de esta envergadura en el extranjero se observaba, por tanto, que el trabajo de la red de grupos se organizaba simplemente como recogida del material de cuya gestión se encargaba cada agrupación.



José García Ortega, cartel de la exposición en la galería Epona (coloreado y dedicado a Gérard Gosselin), noviembre-diciembre de 1962

El cartel anunciador de la exposición era obra de Pepe Ortega. De nuevo observamos en él el uso del papel de estraza que le caracteriza. Empleaba un motivo que el pintor trabajó en distintas ocasiones, entre ellas la portada del libro de Ángel González en Ruedo ibérico. Se trataba de un motivo muy simple pero expresivo, una mano, de reminiscencias picassianas, que salía de entre unas almenas en un grito mudo, indicando la actividad, la rebelión ante el encierro que podía ser metáfora tanto de los presos políticos, como de la represión, como de la situación de la España franquista en general.

La galería Epona era un pequeño espacio situado en la calle Monsieur Le Prince, donde también se encontraba la editorial del PCF, muy cerca de la Librería Española. Las exposiciones de este espacio apoyaban a los artistas

españoles (a Ibarrola, por ejemplo) y a causas que iban más allá de lo puramente comercial. Así, según Adán Ferrer¹²¹, esta exposición se habría realizado para dar soporte a Cuba aunque no estamos seguros de si se trató de esta muestra o de otra posterior ya que este país no se mencionaba en ningún caso con motivo de la exhibición en Epona.

No sabemos si este lugar dependía directamente del PCF o de militantes del Partido, sin embargo, con toda seguridad se trataba de un lugar apreciado y apoyado por los comunistas. Sus escasas muestras siempre eran reseñadas por *Les Lettres Françaises*, periódico de difusión cultural del Partido, mientras que el resto de publicaciones no mostraban interés por la programación de la galería. Esta muestra en Francia dedicada solamente a los grabadores abrió una serie de exhibiciones ligadas al PCF que encontrarían en Estampa Popular la imagen de un país sometido lleno de contradicciones. Y es que el Partido Comunista era el principal (por no decir el único) soporte de la agrupación de grabadores fuera de España, algo que no se podía apreciar de forma tan evidente dentro del país.

Era precisamente esta imagen del país, contraria a la que el régimen ofrecía, lo que más preocupaba a la oficialidad franquista. Así, cuando se trató de la exposición en Epona, el periódico *España* no dudó en lamentar la impresión “inquietante” que la muestra había de producir en el visitante. El cuidado que se tenía en esta época con mostrar una imagen positiva y controlada del país contrastaba fuertemente con lo que se presentaba en actos como éste:

“Efectivamente, estas estampas populares son sobre todo anécdota y descripción de ciertos aspectos de la vida española –los más ingratos-. Para poder juzgar y apreciar sus valores esencialmente artísticos, sería necesario olvidarse de lo que estos grabados representan, pero el asunto, la intención están ahí, excesivamente elocuente, estorbando en cierto modo al dibujo puro. (...) Con esa hipersensibilidad a lo vivo, un escritor o un pintor intuye lo más profundo de la sociedad que le rodea y se hace su denunciador. Basta recordar, entre los pintores a aquellos excelentes costumbristas flamencos que han dejado preciosos testimonios del siglo XVII, por ejemplo, y la gigantesca colección de grabados y

¹²¹ Cfr. Declaraciones de Adán Ferrer, en entrevista con la autora, Madrid, 19 de marzo de 2007.

dibujos que hizo Goya (...) Pero... crítica o no de una sociedad, eran ante todo dibujos espléndidos realizados con tal talento que poco importa el tema, aunque este sea por sí interesante y aleccionador. Es lástima no poder decir algo análogo de la mayoría de estas estampas, cuyo interés principal –repetimos– está en lo que representan (...) Esta denominación común de “Estampa Popular” responde a una agrupación de grabadores españoles, de todas las regiones, que realizan colecciones de escenas populares. Es éste un aspecto, creemos, poco conocido en Francia, y que no dejará de sorprender y despertar interés. Felicitamos a la Galería Epona por haber organizado una exposición que permite conocer a una veintena de grabadores españoles aunque tal vez la impresión que produzcan sea un poco inquietante, por la reiteración de los temas sociales poco gratos.”¹²²

El crítico de *España* tenía motivos para preocuparse del tipo de imagen del país que daba la exposición. De hecho, fue la difusión de la obra de Estampa Popular en el extranjero lo que más molestó a las autoridades franquistas. La intención de las imágenes lo cambiaba todo, y ésta quedaba, esta vez sí, muy claramente calificada en el catálogo de testimonio y de denuncia. Así quedaba reflejado en la prensa francesa comunista, que contribuía así a difundir una imagen que estaba fuera del control y los intereses de la dictadura:

“Rare et émouvante exposition celle présentée par la Galerie Epona: vingt artistes espagnols du groupe “Estampa popular” ont envoyé plusieurs dizaines de gravures qui, de l’aveu même de leurs auteurs, “sont avant tout des témoignages”

Toute œuvre d’art témoigne, certes, pour le temps qui l’a vue naître, des pensées et des émotions de son créateur. Mais la puissance de son message est toujours à la mesure du talent qu’elle révèle. Plus l’œuvre est réussie et plus elle a des chances d’emporter l’adhésion du spectateur. Or, ce qui force ici l’admiration, c’est d’abord la qualité de cet ensemble en noir et blanc. Qu’il s’agisse de gravure sur bois ou sur linoléum, de lithographie ou de pointe-sèche, chaque trait compte, chaque contraste est lourd de conséquences. Les exigences spécifiques de la gravure excluent la tricherie et les faux semblants. Ajoutons que son objet: atteindre le plus grand nombre (ses prix modiques le permettent) incite l’artiste, s’il veut être compris, à emprunter un langage simple, facilement accessible.

Surmontant avec brio les obstacles techniques, les graveurs d’“Estampa popular” précisent qu’ils ne se soucient pas uniquement de valeurs plastiques.

¹²² “Estampas Populares españolas en la galería Epona”, en *España*, 5 de diciembre de 1962. Agradecemos a Francisco Cuadrado que nos proporcionara este material.

“Imprégnés de la situation actuelle d’Espagne”, “ils se souviennent de la liberté et de la tyrannie, de la faim et du pain”. Ce qu’ils ont vu, ce qui a suscité leur indignation ou leur espoir, ils le disent avec une fougue bien espagnole mais que le tempérament d’un peuple ne suffit pas à expliquer. Ces oeuvres n’expriment si parfaitement l’Espagne que parce qu’elles viennent du cœur. Elles disent l’Espagne, elles sont l’Espagne et elles crient”¹²³

A diferencia de lo que se opinaba en *España*, la calidad estética y técnica de las obras era destacada en Francia. Esto contribuía a dar más valor a unas obras de las que luego se iba a destacar la potencia del mensaje. Por otra parte, es significativa la importancia concedida al carácter “español” de las obras. Esto las diferenciaba de las obras testimoniales y críticas producidas en otros países. De todos modos, interpretar lo presentado como “español” no era algo asociado únicamente con Estampa Popular, sino que era el modo en que se producía el acercamiento a lo hispano en general. De hecho, esta aproximación tópica era favorecida por los mismos artistas, quizá por tratarse de un modo de separar la propuesta propia de la de los numerosos movimientos críticos que estaban en activo en esos años. Muchos de ellos, además, también se orientaban hacia la figuración y el realismo con una estética (a veces) similar, por lo que, a diferencia de lo que sucedía en España, en el extranjero el realismo en sí no se configuraba como característica diferenciadora de Estampa Popular¹²⁴.

Creemos que el interés por los grabadores españoles en otros países se intensificaba cuando llegaban noticias de protestas y represión en España.

¹²³ ROLLIN, Jean, “À la galerie Epona. *Estampa Popular*”, en *L’Humanité*, París, 7 de diciembre de 1962, p. 2.

¹²⁴ Para ello era necesario definir en qué consistía este realismo español, señalando sus modelos principales. Así lo hacía José García Ortega que declaraba en una entrevista, sólo un año antes de que el primer grupo de Estampa Popular naciera, “La trajectoire de notre peinture [la peinture espagnole] est entièrement réaliste. Nous pouvons dire que sa vigueur, sa fougue, son inquiétude humaine se retrouvent chez les maîtres des cavernes comme chez Solana, chez le Greco, et encore dans les peintures noires de Goya, les céramiques arabes ainsi que dans les lignes passionnées de Picasso./ Chaque maître a repris l’expérience des formes artistiques transmise par ses prédécesseurs. C’est ainsi qu’ils ont uni cette forme ibérique – déséquilibre genial- au contenu spirituel de leur temps, nous sauvant d’un art socialement vide. Et grâce à l’influence du contrepoint apporté par Velasquez, ils nous ont empêché de tomber dans l’absurde. / C’est ainsi que nous avons une forme espagnole et universelle, transmise depuis l’ère des cavernes aux ex-voto, ainsi qu’au maître de Berlanga, au Greco, à Goya, à Solana et à Picasso (Car Picasso représente la continuité de cette ligne et personne ne peut vraiment le rencontrer sans saisir cette tradition picturale espagnole).” GARCÍA, Eugenio, “Ortega nous parle”, en *Europe*, nº 345-346, París, enero-febrero de 1958, p. 244.

Cuando se abrió la exposición de la galería Epona se trataba de los movimientos en solidaridad con las huelgas de Asturias. Entonces el encarcelamiento de intelectuales como Ibarrola o María Dapena fue puesto de relieve en las publicaciones antifranquistas extranjeras. Éstas encontraron en los intelectuales presos unas figuras en las que concretar y personificar la situación. Su obra se convertía en un testimonio transportable y comunicable de la represión. Los grabados de Estampa Popular, fáciles de exponer, fáciles de reproducir y baratos eran, para el público extranjero, la mano que asomaba entre las almenas en el cartel de Epona.

4.3. La imagen y las palabras

4.3.1. Grabadores, poetas y críticos

El mensaje crítico de Estampa Popular era reconocido ya por la crítica e iba ganando adeptos entre los intelectuales progresistas. El reconocimiento vino dado no sólo por los años de actividad de los grupos, que habrían permitido que los conociera un número mayor de personas, sino también por la combinación de imágenes y texto que se había ido verificando tanto en la ilustración de publicaciones como en los actos literarios, las charlas y los debates programados con motivo de las muestras. Esto posibilitó una mayor eficacia y concreción comunicativa.

Si el año anterior había sido el momento en que Estampa Popular había comenzado a realizar exposiciones colectivas y a difundir su trabajo en el extranjero, 1963 supuso su presentación más sonada en la capital. Ésta tuvo lugar del 9 al 28 de febrero de 1963, en los amplios locales de la galería Quixote que se hallaba en la plaza de España. Participaron en ella los mismos artistas que habían expuesto en la galería Epona, representando a los grupos de Madrid, Córdoba, Sevilla y Vizcaya. Al mismo tiempo se mostraban en la misma sala varias pinturas de Ramón de Zubiaurre. Mientras tanto, tenían lugar varias exposiciones de grabado en la ciudad: Carmen Arozena (que falleció el 16 de febrero de ese año) exponía en Abril; paralelamente, en el Instituto de Cultura Hispánica, se podían ver grabados de Brasil¹²⁵; al mismo tiempo, en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes, tenía lugar el XII Salón del Grabado y, finalmente, en la galería Neblí había estado, hasta finales

¹²⁵ Entre 1962 y 1963 la estampa brasileña alcanzó una gran difusión en España. En abril del año anterior se habían expuesto una serie de grabados populares del nordeste de Brasil en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Esta muestra había sido promovida por el Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada de Brasil en la capital y se pudo ver también en Barcelona y Sevilla a lo largo de ese año. En la exposición *Arte de América y España* organizada por el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid entre mayo y junio de 1963 (trasladada a Barcelona, más tarde, entre marzo y septiembre) la representación de Brasil fue muy importante. Se destacaba especialmente el grabado tanto por la cantidad de artistas representados (14) como por su calidad. Cfr. CRESPO, Ángel, "Grabados populares del nordeste de Brasil", en *Artes*, nº 18, Madrid, 23 de abril de 1962, s/p.; CRESPO, Ángel, "Sobre los grabados populares del nordeste del Brasil", en *Revista de Cultura Brasileña*, nº2, Madrid, septiembre de 1962, pp. 122-135; CABRAL DE MELO NETO, João; CRESPO, Ángel, *Grabados populares del Nordeste de Brasil*, Madrid, Embajada de Brasil, 1963; NIETO ALCAIDE, Víctor, "El Brasil en la exposición de Arte de América y España", en *Revista de Cultura Brasileña*, nº6, Madrid, septiembre de 1963, pp. 219-227.

de enero, la obra de César Olmos. El grabado inundaba pues la capital en distintas versiones.

Sin embargo, la exposición de Estampa Popular no tenía que ver con este interés por exponer obra gráfica, sino con la línea expositiva que había seguido la galería. Quixote había apostado por los artistas figurativos¹²⁶ y por apoyar la obra múltiple. Así, en la sala no sólo se exponían las estampas sino que, más allá de la duración de la exhibición, se tenían en permanencia obras de algunos artistas y grupos. Era el caso de Estampa Popular que, de esta manera, ampliaba el periodo y las posibilidades de venta de su trabajo¹²⁷. A juzgar por las fotografías¹²⁸ y las descripciones de otras muestras, fue una de las ocasiones en las que los grabadores dispusieron de más espacio para mostrar su obra. También fue una de las exhibiciones con una duración más larga y con un impacto en la crítica más importante.

El cartel anunciador era una estampa de Luis Garrido que, por cierto, ya había servido en la muestra de la sala Sur de Santander. Sus tapices habían podido verse justo antes en la misma galería, en diciembre de 1962¹²⁹. En la organización de la exposición tuvo un papel importante Manuel Calvo¹³⁰, que se ocupó también de algunos aspectos burocráticos en la misma. La mayoría de las estampas valían 500 pesetas y los artistas asumieron todos los gastos (catálogos, marcos, cristales, invitaciones y hasta limpieza) aunque no parece que hubiera gastos de alquiler de sala¹³¹.

¹²⁶ En ella se habían expuesto las obras de Vázquez Díaz en marzo de 1962 y de La Escuela de Madrid (F. Arias, P. Bueno, A. Conejo, A. Delgado, M. Gal, Juan Guillermo, C.P. de Lara, R. Macarrón, C. Martínez Novillo, J. A. Morales, P. Mozoas, G. del Olmo y A. Redondela) en junio de 1962. Cfr. "Bibliografía consultada, catálogos exposiciones", en GARCÍA RAMOS, Pedro; MACUA, Juan Ignacio (comisarios), *Madrid. El arte de los 60* (catálogo de la exposición), Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 407-408.

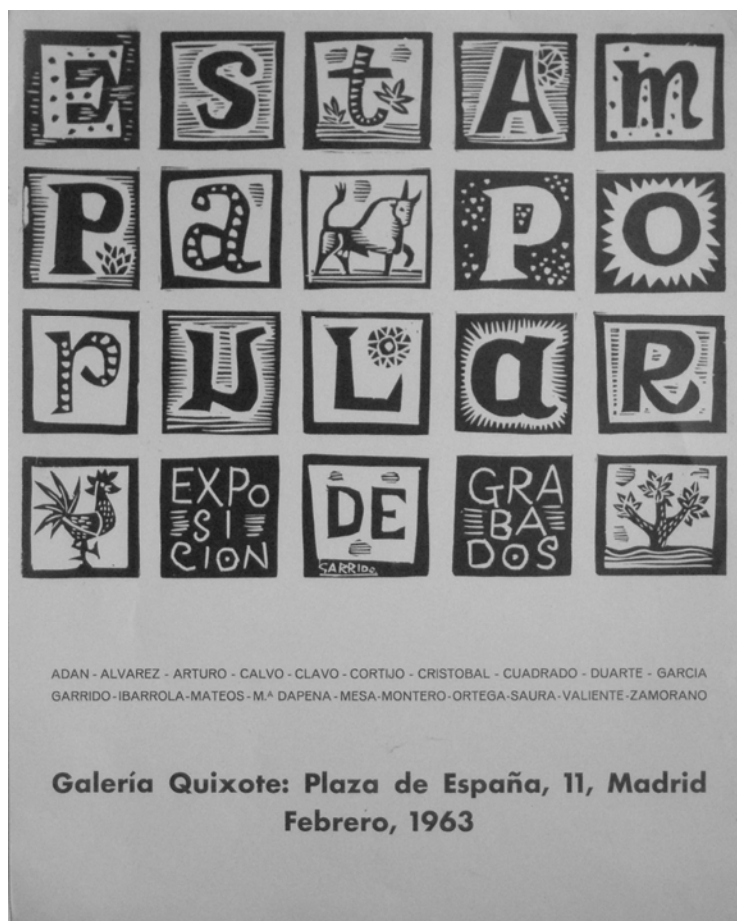
¹²⁷ Cfr. Anuncio de la galería en *Artes*, Madrid, nº33, 8 de marzo de 1963, s/p.

¹²⁸ Agradecemos a Manuel Calvo que nos proporcionara las fotografías de esta exposición.

¹²⁹ Cfr. J.M.M.G. [José María Moreno Galván], "Los tapices de Luis Garrido", en *Artes*, nº28, Madrid, 23 de diciembre de 1962, pp. 21-22.

¹³⁰ Cfr. Declaraciones de Manuel Calvo, en entrevista con la autora, Madrid, 11 de marzo de 2007.

¹³¹ Cfr. Documentos de cuentas de una exposición sin fecha, por la nómina de participantes y las declaraciones de Manuel Calvo, no puede tratarse más que de la de Quixote. Agradecemos a Manuel Calvo que nos proporcionara este material.



Luis Garrido, cartel de la exposición en la galería Quixote, febrero de 1963

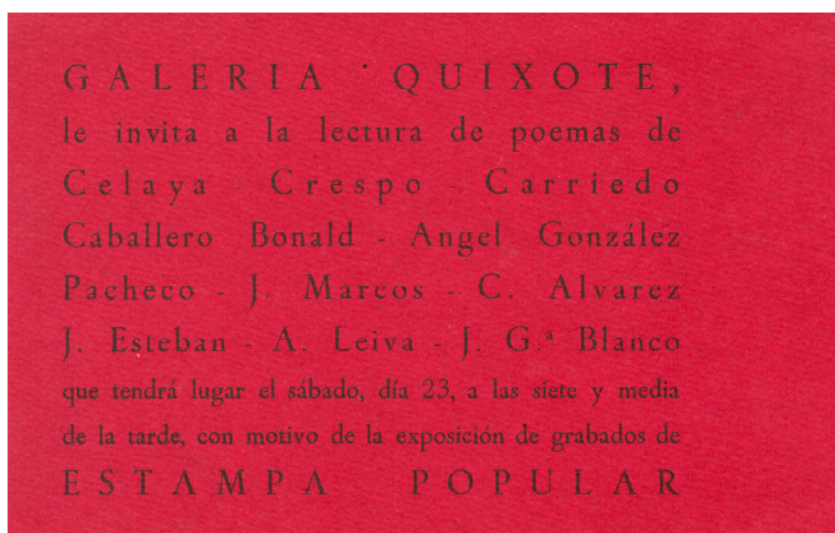
En los documentos de esta exposición se encuentra un indicio de la colaboración y la solidaridad grupal ya que, entre todos, pagaron la parte que correspondía al montaje de las obras de Cristóbal, Ibarrola, Dapena, Mesa y Ortega. Aparentemente se trataba de los artistas que tenían algún problema con la autoridad: Ibarrola y Dapena estaban en la cárcel, Ortega estaba exiliado y Cristóbal y Mesa militaban en el PCE, el primero había participado en el último Congreso de la Juventud de Helsinki y el segundo estaba desempeñando una labor cada vez más comprometida dentro del Partido. No constaba, en cambio, la parte correspondiente a José Duarte, al que sí encontramos en el catálogo de la exposición. Quizá el artista se incorporó más tarde o quizá expuso muy poca obra. Aunque no hay fechas indicativas, difícilmente podría tratarse de documentos de cuentas de otra exposición, la nómina de artistas no se corresponde con ninguna otra.

En el dorso de algunas hojas encontramos se encontraba una lista con aquellas personas a quienes se envió información de la exposición. La mayoría eran direcciones del extranjero, Italia, Francia y Alemania, lo cual nos da una

idea de los contactos e intereses en el exterior del grupo. Entre ellos se encontraban artistas como Renato Guttuso, la secretaria de la AICA, la galería Epona, John y Vera Russell, las revistas *Vértice* y *tendenzen*, varios representantes de periódicos... Al margen de su impacto en España, en estos momentos, Estampa Popular estaba buscando una serie de apoyos en el exterior a través de los que difundir su forma de ver la realidad del franquismo.

Por otra parte, con motivo de esta exposición, se programó uno de los actos literarios más ambiciosos de los que tenemos noticia en relación con las muestras de Estampa Popular. El 23 de febrero, uno de los últimos días de la exposición, estaba prevista una lectura de poesía a la que debían de acudir los más importantes representantes de la literatura social del momento: Gabriel Celaya, Ángel Crespo, Gabino-Alejandro Carriedo, Caballero Bonald, Ángel González, Pacheco, Julián Marcos, Carlos Álvarez, José Esteban, Antonio Leyva y José García Blanco. Se trataba de participantes habituales en las conferencias, los debates y las lecturas en el marco de las exposiciones realizadas hasta entonces, pero era la primera vez que se reunían todos ellos en una convocatoria a la lectura de ese tipo.

Esto suponía una interesante conjunción de texto e imagen de la estética del realismo social español. Las mil palabras a las que equivalía una imagen, la indefinición e inconcreción a que se había podido dar lugar, por ejemplo, al obligar al Grupo Sevilla a exponer las obras sin título en su primera exhibición, eran conscientemente evitadas con semejante colaboración. Una intención semejante tenía la inclusión de texto en algunas obras, como podían ser las citas de Miguel Hernández o Blas de Otero, las carpetas de estampas realizadas en colaboración con poetas o las frases explicativas de algunas estampas (como el *Por decir lo que pensaba* de Manuel Calvo, o el *Pan, tierra y libertad* de Ortega). Con la lectura en el marco de la exposición en Quixote se estaba refrendando la orientación ideológica de un grupo, se afirmaba el número de los intelectuales implicados en una forma de pensar semejante y se estaba proponiendo un modelo de colaboración y complementariedad de las artes.



Invitación a la lectura
de poemas de la
exposición en la
galería Quixote,
febrero de 1963

Pero la lectura no pudo llevarse a cabo. Al igual que la publicación de los *Canti della Nuova Resistenza Spagnola 1939-1961* por Einaudi, que había motivado críticas y hasta reclamaciones diplomáticas desde principios de 1963¹³², también en este caso, las prevenciones contra la palabra (escrita, leída o cantada) volvían a evidenciarse. El acto fue suspendido por orden gubernativa en el momento de hacerse público¹³³.

Probablemente gracias a esta prohibición, Estampa Popular ganó el dudoso privilegio de ser incluida en un documento algo más extenso en la Oficina de Enlace. Éste se encuentra en un conjunto de escritos con la fecha general de 1969, sin embargo, creemos que la base de todo ello se encuentra en la información recabada con motivo del cierre de la exposición de 1963 en Quixote. La nómina de componentes que se maneja en estos documentos generados por la oficialidad, se corresponde con los intelectuales que habían de participar en esa muestra y en su correspondiente lectura. Esta documentación fue incluida en los dossiers de todos aquellos que se

¹³² El libro citado lo habían escrito Sergio Liberovici y Michele L. Straniero. Fue publicado en 1962, en Italia, en 1963 en la editorial uruguaya El siglo ilustrado de Montevideo, en su versión española, y en Maspero, en su edición francesa. En él se contenían cantos populares recogidos por los dos autores italianos en varias ciudades de España a lo largo de 1961. Habían colaborado, anónimamente, algunos poetas antifranquistas como Celaya, Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco y Celso Emilio Ferreiro (autor de dos sonetos publicados como anónimos "recogidos en Vigo"). No es de extrañar, pues, que, vista la coincidencia de tantos escritores antifranquistas y con el caso Einaudi aún reciente, se estuviera en guardia ante manifestaciones de este tipo.

¹³³ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales de "Estampa ... Op. cit.*, 1992, p. 156.

consideraba integrantes del grupo (aunque algunos, en realidad, no lo eran)¹³⁴.

Así se definía a Estampa Popular en este documento:

“Este grupo, que no tiene la categoría de asociación legal, está formado por pintores, escritores y poetas de signo comunista o filocomunista y en todo caso enemigos declarados del Régimen.

Los elementos más importantes, dentro de los pintores, son: (...) [José García Ortega, Adán Ferrer Rodríguez, Ricardo Zamorano Molina, Francisco Mateos González, Francisco Mateos Montijano, Antonio Saura Atares, Rafael Ortiz Valiente, Javier Clavo Gil, Agustín Ibarrola Goicoechea, María Francisca Dapena Rico, Francisco Cortijo Mérida, Luis Ángel Calvo Jiménez] Este grupo comenzó a exhibir sus cuadros en la Galería de Arte “Quixote” de la Plaza de España nº11, de Madrid en 1961, y en la “Sala Abril”, destacando los grabados “de tipo social”, con motivos de “presos”, “explotación”, “pobreza”, “dolor”, etc. de la propaganda comunista.

También pertenecen al grupo los críticos de arte (...) [José María Moreno Galván y Ángel Crespo y Pérez de Madrid] Y los poetas (...) [Gabriel Celaya, Gabino Alejandro Carriedo Alonso, Pedro Caba, Jesús López Pacheco, Gumersindo Julián y Lauro Olmo] También han expuesto en diversas capitales españolas y extranjeras, destacando entre ellas Helsinki.”¹³⁵

A pesar de contener muchos errores al establecer la nómina de sus componentes, este escrito se convirtió en la referencia que el poder manejó para conocer a la agrupación. Ciertamente no se la sometió a un control muy riguroso, ya que los errores habrían sido muy fáciles de subsanar, sin embargo, sí que se tenía conocimiento de sus movimientos. Se controlaba especialmente a sus miembros más activos políticamente así como las actividades que los grupos desarrollaban en el extranjero. Este texto se vio complementado, varios años después, por la entrevista que Castro Arines hizo, en *Informaciones*, a algunos de los artistas madrileños con motivo de una nueva exposición¹³⁶.

¹³⁴ Entre ellos se encontraba, curiosamente, Jesús López Pacheco que, si bien se dedicó siempre a la literatura fue considerado participante del movimiento y, como tal, se le incluyó una copia del citado documento en su dossier. Cfr. “Grupo” “Estampa Popular”, Oficio calificado de “muy reservado”, 6 de septiembre de 1969, AGA, Cultura, Oficina de Enlace, caja 432, dossier de Jesús López Pacheco.

¹³⁵ Cfr. “Grupo” “Estampa Popular”, Oficio calificado de “muy reservado”, 6 de septiembre de 1969, AGA, Cultura, Oficina de Enlace, caja 446, dossier de Francisco Cortijo.

¹³⁶ Cfr. CASTRO ARINES, José de, “¿Qué es Estampa Popular?”..., *Op. cit.*, 4 de septiembre de 1969. Agradecemos a Francisco Álvarez que nos proporcionara este material.

En el catálogo de la muestra nos encontramos con las aportaciones de Ángel Crespo y de José María Moreno Galván. Escritores y críticos confluían así en su apoyo a los grupos. Aunque esto ya había sucedido en el caso de Vizcaya, nos parece que tiene un matiz diferente al no tratarse de una colaboración que partiera de un trabajo conjunto anterior. Con la implicación voluntaria de los críticos y los escritores, Estampa Popular no sólo vio reconocidas sus intenciones, sino también su valor artístico. Desde hacía un tiempo, un grupo amplio de intelectuales centraba su atención en las cuestiones del realismo y del compromiso en las artes. También en el rechazo que provocaba la creciente mercantilización del hecho artístico y del artista que se vivía en el país¹³⁷. Estos intelectuales creyeron encontrar respuesta a una parte de sus inquietudes en estos grupos de grabadores.

Ángel Crespo, ya lo referimos con anterioridad, había sido uno de los principales apoyos de la agrupación desde su formación. La galería Abril fue el primer espacio donde se pudieron ver sus estampas. Además, muchos de los artistas del grupo ya habían expuesto en la galería, o lo harían pronto, tanto en solitario como en muestras colectivas. También gracias a Crespo se habían establecido los vínculos con el mundo luso y la cooperativa Gravura. Además de esto, Crespo había escrito en numerosas ocasiones sobre Estampa Popular en las publicaciones con las que colaboraba en España y en el extranjero. El

¹³⁷ Respondiendo a un artículo de Moreno Galván (MORENO GALVÁN, José María, "Epístola moral. Carta a los artistas de la última promoción", en *Artes*, nº7, Madrid, 8 de noviembre de 1961, s/p) Lucio Muñoz daba a los jóvenes artistas, estos consejos para triunfar, "1-Tratar de inventar alguna "cosita" (¿fórmula?) que os diferencie de los demás (...) la cuestión es que tengáis montañas de *personalidad*./ 2-Tratar por todos los medios de que vuestra pintura parezca muy *española* y muy negra. No importa qué clase de panderetismo utilicéis, puede ser la austeridad, pueden ser los campos de Castilla, los toros, el drama, la miseria, en fin, una pintura muy viril y carpetovetónica./ 3- En cuanto tengáis unos cuantos cuadros, a exponerlos, y que un crítico de esos que dicen cosas terribles, os escriba una presentación y os publique unos cuantos artículos en revistas, para esto es conveniente que haya muchas "copas de vino español" que regaléis algún cuadro y demás (hay críticos no coleccionistas)/ 4-Granjearse la amistad, por el mismo sistema, de personas influyentes/ 5-Dejarse ver en todas partes, exposiciones, conferencias... Y si es posible también en cierta buena sociedad. Procúrese o bien caer muy simpáticos y tocar la guitarra o vestir mal, ponerse ensimismado y hablar de sexualidad, tened ideas muy avanzadas, no vayáis a decir que sois mahometanos practicantes o que no sentís angustia vital./ Podría daros muchos más consejos (conste que hay experiencia de ello), pero si con todo, no lográis vuestro propósito, bien podéis pensar que sois una calamidad./ También podría ser prueba de que estáis cortados para hacer una buena pintura". MUÑOZ, Lucio, "Epístola moral. Carta a un crítico de la penúltima promoción", en *Artes*, nº 8, Madrid, 23 de noviembre de 1961, s/p.

crítico y poeta destacaba estos rasgos de Estampa Popular al presentarles en 1963:

"Una de las causas, tal vez la principal, a las que se achaca el desinterés por el arte, manifiesto en amplios sectores sociales, parece ser su inasequibilidad. Las obras artísticas, suelen ser, es cierto, bastante caras y su adquisición no puede entrar en el cálculo de la mayor parte de las economías. (...) Pero el arte no se reduce a obras no susceptibles de una exacta reproducción. En un grabado pueden ponerse tanta sabiduría, tanta inspiración y talento como en un óleo o en un dibujo y, en muchas ocasiones, mucha más paciencia y un cuidado infinitamente mayor. No es el grabado un subproducto artístico. (...) El grupo de grabadores españoles llamado Estampa Popular, valiéndose de esta cualidad de las diferentes técnicas gráficas -pues todas ellas, desde el aguafuerte al linóleo, son cultivadas por sus componentes-, pretende conseguir una mayor difusión del grabado en todas las capas de nuestra sociedad. Y pretende hacerlo incorporando a sus obras una suma de valores que las torne más asequibles, no solamente en el aspecto comercial sino también en el orden de los significados. Queremos decir que, sin prejuzgar por su parte el papel de las temáticas más o menos realistas, prefieren estos grabadores realizar estampas claramente figurativas que, sin caer en la anécdota, reflejan situaciones y lugares, personajes u objetos bien individualizados, sin que falten la emoción y la fantasía a la cita de las gubias y las cubetas. Es decir, hacen cuanto está en su mano, sin renunciar a la categoría estética de la obra, por justificar el nombre de Estampa Popular, bajo el que han reunido sus esfuerzos.

Estampa Popular: arte para todos, para los ya iniciados y para aquellos que se acercan a él con más curiosidad que erudición. Creemos sinceramente que este es el camino de hacer que el arte llegue a donde no debe faltar, sin quedar, por tanto, circunscrito al ámbito de los museos y las grandes colecciones públicas y privadas."¹³⁸

Se puede observar en este texto que los campos de interés de Ángel Crespo tenían que ver tanto con la defensa de la calidad estética y artística del grabado en cuanto técnica, como con las intenciones de Estampa Popular de hacer que sus obras fueran asequibles para todos. Esta asequibilidad también afectaba al campo de los significados y la interpretación, sin por ello conducir a una merma en las calidades estéticas. Como a muchos otros, a Crespo le preocupaba mucho que se hicieran obras realistas de calidad, lo cual enlazaba con uno de los problemas que, como explicamos en relación con la creación de

¹³⁸ CRESPO, Ángel, "Hacia un arte para todos", en CRESPO, Ángel; MORENO GALVÁN, José María, *Estampa Popular expone en Quixote* (catálogo de la exposición), Madrid, 1963, s/p.

la revista *Poesía de España*, él detectaba en una parte de la poesía social del momento. La innovación, que se había exigido a las artes de un modo cada vez más acuciante a partir de la aparición de las vanguardias, era una categoría problemática cuando se empleaba una estética figurativa y una temática que podía entenderse como tradicional. Sin embargo, trató de conjugarse esta forma de entender la calidad artística con la idea de que el arte no podía permanecer ajeno al mundo que le rodeaba. Quienes apoyaron el trabajo de Estampa Popular se esforzaron en afirmar un significado diferente y revolucionario para una temática aparentemente convencional, en definir una opción estética realista que había sido conscientemente elegida y que poco tenía que ver con lo académico y, finalmente, en destacar la innovación (técnica, formal, ideológica) que suponía en España el trabajo del grabado.

José María Moreno Galván era uno de los críticos de arte con una carrera relativamente consolidada más avanzados del momento. García Ortega hablaba de él en 1954 como un ejemplo de la situación entre los críticos en el momento y como una persona de interés para el PCE. Así lo describía en un informe al Partido de 1954:

“Te hablo de este crítico de arte porque es muy significativa su manera de conducirse. Es tal vez de los críticos más sensibles, joven, tendrá mi edad, sevillano, cariño por nuestro pueblo y todo lo popular. Falangista que llegó a la Falange de buena voluntad y que está totalmente desengañado de ella, que está prestando sus servicios en el Instituto de Cultura Hispánica en la revista “Mundo Hispánico” que es periodista que lleva la publicación “Cuadernos Hispanoamericanos” y que va a publicar en ella un estudio sobre mis grabados escrito por Cabezali. Uno de los organizadores del Congreso de Arte Abstracto del verano pasado en Santander y según dice, su objetivo no era revalorizarlo sino hundirlo, que es crítico querido por la juventud porque es enormemente comprensivo y buena persona y que está haciendo todo lo que puede alcanzar su mente sola por la lucha contra el actual estado de cosas dentro del campo de los artistas. Que es amigo de toda la superestructura actual del mundo de las artes, que es amigo de Ridruejo y que está en la posición de éste de enfrentarse con la Falange porque esta les ha defraudado al convertirse en un instrumento del carlismo, del imperialismo y del Vaticano. (...) este hombre [Moreno Galván] habla de lo comunista bien y cuando habla de Picasso hay una admiración grande para su obra y también para su posición política. Admira a Ives Montand y la posición de su contenido tiene contradicciones tan tontas como la reserva que indica esta: en una conversación en que yo defiendiendo veladamente los conceptos del comunismo sobre el

papel que el arte debe jugar y que él reconoce como justos él me dice claro ignorando mi personalidad; “no caigas ideológicamente en el comunismo”. Claro él ignora que hace tiempo yo soy un comunista convencido. Te hablo de este crítico de arte, porque nos muestra cómo están de desorientados. No tienen norte adonde dirigirse, se encuentran más perdidos que nunca.”¹³⁹

Entonces, como se puede deducir del escrito de Ortega, Moreno Galván aún no se había adherido a la causa comunista. En una reunión con Ortega, Semprún y Oteiza, Moreno Galván había expresado su interés por saber más sobre el PCE¹⁴⁰. Su compromiso iba a ser cada vez mayor, el crítico se implicó de un modo cada vez más activo a las protestas antifranquistas al tiempo que se acercaba al Partido. Así su participación en actos de protesta y en las cartas de intelectuales del momento le llevó en varias ocasiones a comisaría, a ser multado y a pasar alguna que otra temporada en la cárcel¹⁴¹. Su posición de crítica ácida al franquismo quedó plasmada por escrito en ensayos como el

¹³⁹ GARCÍA ORTEGA, José, *Informe de Ortega*, pasado a máquina el 13 de junio de 1954, pp. 24-25. AH PCE, Sección Dirigentes, dossier de José Ortega, caja 32, carpeta 11; también en Fuerzas de la Cultura, Jacq 51-53, pp. 24-25.

¹⁴⁰ “Luego (12) [Moreno Galván] dijo que había recibido por correo el Programa del P[artido]. Y que le había interesado muchísimo. Y éste mismo terminó diciendo que lo que él quería “era conocer de verdad al P.C. porque pensaba que llegaría el día en que desearía ingresar en él”./ Ulteriormente, éste mismo le dijo a (10) [Ortega], al devolverle un ejemplar de los “Cuadernos de Cultura” del P.C. argentino en que venían los principales informes del Congreso de Escritores Soviéticos, y que yo le había prestado como consecuencia de nuestra conversación, que deseaba mantener relaciones conmigo, que le interesaba mucho.” Informe en clave (los números entre paréntesis se refieren a la clave, que se especifica entre corchetes). FEDERICO (pseudónimo de Jorge Semprún), *Informe de (5) [Federico] sobre algunos aspectos de la situación en el frente intelectual*, septiembre de 1955, p. 19, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 665-666.

¹⁴¹ En el Gabinete de Enlace del Ministerio de Información y Turismo, existen distintos informes sobre Moreno Galván, estaba en la lista de intelectuales “políticamente conflictivos” y había un dossier sobre él [AGA, Cultura, Ministerio de Información y Turismo, Gabinete de Enlace, cajas 445 y 580, respectivamente]. También hay documentos sobre el crítico vinculados a dossiers de otros intelectuales. Así en el de Francisco Cortijo se recoge una entrevista de Hispania Press hecha por Jorge González Aznar a Moreno Galván (con motivo de una de las sanciones que le impusieron en 1966) donde habla así del ser “intelectual”, “La palabra intelectual me trae connotaciones un poco grandilocuentes, y con respecto a mí mismo su aplicación me produce un cierto estado de zozobra. Por lo pronto me parece que más que un nombre es un adjetivo calificativo. Sin embargo, yo soy una persona que vive de exponer públicamente sus opiniones. Y bien, si yo vivo de mis propias opiniones respecto al arte, considero que no tengo derecho a ocultar mis opiniones respecto a algo más importante como es la vida en sociedad de todos los españoles. Esto es lo que yo considero ser intelectual y en este sentido en el que yo me encuentro intelectual.” GONZÁLEZ AZNAR, Jorge, Entrevista a José María Moreno Galván para Hispania Press, 1966, en AGA, Cultura, Gabinete de Enlace, Caja 446, dossier de Francisco Cortijo Mérida.

que abría los *Cuadernos del Ruedo ibérico* en 1965, que firmó con el pseudónimo de Juan Triguero:

“La verdad es que España ha cambiado bastante en estos célebres “25 años de paz”. El desarrollo del capital monopolista, la estabilización, el desprestigio –casi oficial– del falangismo, la televisión, los cinco títulos europeos del Real Madrid, el Opus... todo ha contribuido a darle a nuestro país una fisonomía distinta. (...) La tradicional miseria de España subsiste, claro, pero está escondida, alejada de las zonas turísticas por una exultante brillantez de Seat 600, turistas suecas, Samuel Bronston y gambas al ajillo. (...) ¡Quién la vio y lo ve! Hace no más de veinte años, España era aún un país romántico del siglo XIX. No le faltaba nada para ambientar aquel encanto: ni costra piojosa, ni guerrilleros en la sierra, ni persecución sanguinaria de liberales, ni hambre pedigüeña. Es claro que hace veinte años colaboraba a la ambientación general del país el clima de terror de la represión. Por eso, el actual ambiente “liberalizador” es algo así como una “desfranquización”, pero con Franco. Como todas las reformas españolas de nuestro siglo, la reforma actual trata de cambiar los aspectos pero deja inmaculadas a las estructuras, porque hay que mantener los sagrados principios. Se liberalizan los manejos capitalistas, pero se siguen reprimiendo las ideologías; se sueltan suavemente las amarras de la moral sexual, pero se atan cada vez más las de la moral ciudadana. De esa manera, se pervierte, se involucra, se mistifica, y a vivir que son tres días”¹⁴²

Pero una crítica tan directa sólo afloraba en publicaciones en el extranjero y bajo pseudónimo. En sus escritos publicados en España, Moreno Galván era algo menos directo, aunque igualmente efectivo. El año anterior de presentar a Estampa Popular, el crítico exponía así sus pensamientos acerca de la relación entre el arte y el contexto histórico en su “Epístola Moral”:

“El arte es testimonio de una imagen colectiva del mundo, su evolución es la manifestación visible de la mutabilidad colectiva de esa imagen; no puede ser, por tanto, la faz visible de una aventura personal, por muy personal que sea la realización (...) a pesar de todas las aventuras personales, toda expresión personal tiene un inequívoco acento generacional, de época, de situación; un acento, en definitiva histórico”¹⁴³

¹⁴² TRIGUERO, Juan [pseudónimo de José María Moreno Galván], “La generación de Fraga y su destino”. En *Cuadernos del Ruedo Ibérico*, nº 1, París, 1965, pp. 5-16.

¹⁴³ MORENO GALVÁN, José María, “Epístola moral. La realidad y los realismos”, en *Artes*, nº 13, Madrid, 8 de febrero de 1962, s/p.

En lo que tocaba al realismo, Moreno Galván hablaba, en este mismo ensayo, de que el realismo suponía una toma de conciencia de la existencia de una realidad expresiva y de que el arte era, además, comunicación. Moreno Galván veía reflejada en las propuestas de Estampa Popular precisamente la puesta en práctica consciente de esta forma de entender el arte. Por eso, en su presentación de la exposición de los grabadores, se expresaba en estos términos acerca del realismo.

“refiriéndose a los españoles, ser “realista” equivale a una voluntariedad que sustituye y modifica a la antigua fatalidad que quedaba implícita en una frase tan conocida de todos nosotros como “los españoles son realistas por naturaleza”. La voluntad española actual por hacer realismo supone la decisión de no querer ser realistas de derecho divino, sino por una decisión personal y voluntaria.”¹⁴⁴

Además, este breve texto enlazaba con otras preocupaciones que animaban sus reflexiones teóricas en las publicaciones del momento. En ellas no sólo trataba de contribuir a la construcción de la historia del arte español contemporáneo, sino también a la explicación de esa situación recurriendo al análisis histórico. En muchos de sus análisis, trataba de buscar a qué preguntas podría responder cada tipo de arte de los que se daban en la España del momento (aparte de un “¿por qué?” genérico): el informalismo respondería (con el silencio) a “¿quién?”, el arte normativo a “¿qué?” y el arte realista a “¿para qué?”¹⁴⁵. También se preocupaba por separar la propuesta del grupo de grabadores de la tradicional asociación del arte español con el realismo natural o heredado. En este escrito es donde vemos, por vez primera en un catálogo de Estampa Popular, el calificativo de “realismo social” aplicado a su apuesta estética.

“Pero hay más: el realismo sabe que todo arte, sea o no voluntariamente realista, es el testimonio de una realidad. Cualquier arte, en la medida que lo es verdaderamente, puede responder a esta pregunta: ¿Por qué? El realismo no entra a discutirle la

¹⁴⁴ MORENO GALVÁN, José María, “La voluntad de ser real”, en CRESPO, Ángel; MORENO GALVÁN, José María, *Estampa Popular expone en Quixote* (catálogo de la exposición), Madrid, 1963, s/p.

¹⁴⁵ MORENO GALVÁN, José María, “El Equipo 57”, en *Acento Cultural*, nº8, Madrid, mayo-junio 1960, pp.46-49; “La voluntad de ser real”, en *Estampa Popular expone en Quixote* (catálogo de la exposición), Madrid, 1963.

legalidad de su respuesta, ni siquiera ahora, cuando tantas situaciones límites han precipitado tantas posiciones en el límite de la tendenciosidad, con la apariencia de un caos informe y desmedulado. El realismo –al menos español- lo único que pretende es añadir a esa respuesta que el arte ya hace espontáneamente otra respuesta más comprometida, la que presupone esta previa pregunta: ¿Para qué? El realismo responde: Para comunicarnos, para entendernos, para crecernos y multiplicarnos haciendo nuestra la voz de los demás y ofreciéndoles a los demás nuestra propia voz. Evidentemente, por esta tentativa es por lo que la asociación de las palabras “realismo” y “social” adquiere plena coherencia.”¹⁴⁶

Este realismo social quedaba reafirmado, especialmente en su faceta comunicativa, ante la colaboración del grupo de escritores cuya intervención se preveía en los últimos días de la muestra en Quixote. Podía ser obvio, teniendo en cuenta el lenguaje críptico y perifrástico con el que se elaboraba todo escrito con esa orientación, que los textos anteriores hablaban de un realismo crítico y comprometido, sin embargo, ninguno lo había calificado de este modo. Y esta denominación tenía que ver, al menos en parte, con las tesis del realismo socialista¹⁴⁷: si éste mostraba las felicidades de los estados socialistas, el realismo social tenía que ver con la representación de los problemas de la sociedad capitalista¹⁴⁸. Posteriormente, en 1969, Moreno Galván dedicó un amplio apartado de su libro *La última vanguardia*¹⁴⁹ a reflexionar sobre este concepto de realismo. Para ello citaba a Zhdanov y a

¹⁴⁶ Cfr. MORENO GALVÁN, José María, “La voluntad de ser real”..., *Op. Cit.*, 1963, s/p.

¹⁴⁷ De hecho, García Ortega, hablaba siempre de “realismo socialista” en sus informes al PCE, aunque luego no empleara exactamente esa palabra, ni en sus escritos, ni con los componentes de la iniciativa en la que participaba. Quizá porque era consciente de que “muchos de los artistas que decidida y firmemente están y son antifranquistas, no obstante, no están identificados plenamente con la nueva escuela de realismo socialista (...) [porque] donde verdaderamente muchos artistas españoles se enfrentan con la nueva escuela de realismo socialista, [es] con su calidad de juntura excesivamente fotográfica. Parece ser que esta escuela no suma a su técnica las conquistas que en pintura se han hecho desde el impresionismo acá”. GARCÍA ORTEGA, José, *Informe del camarada Ortega al C.C.*, fechado en noviembre de 1953, pp. 13-14, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 51-53. (Este informe es el mismo que se puede encontrar en la Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega).

¹⁴⁸ SCHAPIRO, David (ed.), *Social Realism, Art as a Weapon*, Nueva York, Frederick Ungar Publishing Co., 1973, p.3.

¹⁴⁹ MORENO GALVÁN, José María, *Pintura española...*, *Op. cit.*, 1969.

Lukács¹⁵⁰ aunque también los sometía a crítica, por juzgar que ninguno de ellos había sido capaz de sustraerse a un “marcado sectarismo”.

En 1959, cuando Estampa Popular estaba al borde de formarse como grupo, Moreno Galván se expresaba con muchas dudas con respecto al arte para el pueblo y el realismo social:

“A mí no se me oculta el deslumbrante poder de adhesión y contagio que tiene un lema como éste: “Un arte para el pueblo”. Tan no se me oculta, que esto que escribo es, también, una justificación ante mí mismo por negarme a militar en las filas de bandera tan hermosa. (...) No hay que promulgar un arte para el pueblo, porque el arte, cuando de verdad lo es, es siempre para el pueblo (...) Siempre que oigo hablar de un arte para el pueblo es como si, por ejemplo, oyera hablar de “viviendas para los humildes”. Demasiado sabemos todo lo que a esas viviendas le iba a faltar. Y sabemos también, se diga o no, que un arte especialmente elaborado para el pueblo iba a ser un arte voluntariamente disminuido, adoptado a un término medio inferior. Ya sé que eso no es lo que se dice, y ni siquiera que eso es lo que se pretende. Quienes firman esos pronunciamientos aman y respetan de verdad al pueblo y tienen conciencia de su valer. Pero a eso conduce indefectiblemente todo el pronunciamiento. (...) El arte, cuando de verdad lo es, es el testimonio de un tiempo y de una circunstancia; está hecho, por eso, de la realidad (...) ¿Qué es lo que pretende el “realismo social”? Hay que decirlo: hacer una realidad desde el realismo. Pero yo me niego a admitir que la realidad sea un problema de realismo, sino que pienso que el realismo es un problema de realidad (...) El problema de la colectividad en el arte no es sólo de destinatario, como piensa el “realismo social”, sino de origen y de destino, porque el arte es testimonio.”¹⁵¹

Probablemente este problema de origen y destino lo encontró resuelto en la propuesta de Estampa Popular¹⁵². El valor testimonial de la obra de los

¹⁵⁰ En la segunda mitad de la década se publicaron bastantes escritos de Lukács sobre el realismo en castellano. Así, por ejemplo, *Problemas del realismo* (México, FCE, 1966), *Aportaciones a la historia de la estética* (México, Grijalbo, 1966), *Estética I. La peculiaridad de lo estético* (Barcelona, Grijalbo, 1966-1967), *Ensayos sobre el realismo* (Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1965).

¹⁵¹ MORENO GALVÁN, José María, “Algunas respuestas de A. Machado al problema de un “arte para el pueblo”, en *Acento Cultural “Homenaje a Antonio Machado”*, Madrid, marzo de 1959, pp. 33-35.

¹⁵² De hecho, unas líneas más adelante del anterior texto citado, Moreno Galván se refería a la calidad del trabajo de José Ortega y de Millares “Y como, en efecto, el movimiento se demuestra andando, quisiera hablar de qué manera ese problema de la realidad social actúa en dos artistas que en apariencia son radicalmente distintos a la hora de su captación./ (...) Manolo Millares es un informalista, es decir, es un pintor de lo que el mundo contemporáneo

grabadores, que ya se había destacado especialmente en la muestra en la galería Epona, era implícitamente reconocido cuando Moreno Galván explicaba en el catálogo de Quixote que así adquirirían verdadero sentido las palabras “realismo y social”.



Interior de la galería Quixote durante la exposición, febrero de 1963 (fotografía archivo Manuel Calvo)

De todos modos, a pesar de la relación de amistad que Moreno Galván tenía con la mayoría de los miembros del grupo, sólo escribió este texto para Estampa Popular. Su contenido parecía, sin embargo, ser del gusto de los artistas ya que “La voluntad de ser “real” fue la presentación de la mayoría de las exposiciones en que participó el grupo madrileño entre 1963 y 1967 (también traducido al italiano para *España Libre*, en 1964). Por otra parte, el crítico siempre les tuvo en cuenta en sus reflexiones acerca del arte español. Es más, llegó a considerarles unos de los representantes de la “última vanguardia”¹⁵³. A pesar de todo, que uno de los críticos más importantes del

llama genérica y arbitrariamente “abstracto”, pero su arte es captación de la realidad desde un sustrato hondo y expresión que al pueblo de España pertenece. (...) Pero, que conste también, la realidad no está solamente en el arte no representativo. Cuando estampo estas palabras me acuerdo especialmente de un pintor que se llama José García Ortega. Ortega es, contrariamente a Millares, un pintor de esos que llaman “realistas”. Y uno de los valores más fuertes de las nuevas promociones pictóricas españolas. Su arte está en la línea de Goya y de Solana. Pero Ortega es lo que es porque todo su arte está potenciado por una realidad, no por estar dictaminado por un realismo. Tal realidad es la de la preocupación y la solidarización con todas las desventuras de su pueblo. / Millares y Ortega pueden pretender –y yo no lo sé exactamente– ser “abstractos” o ser “realistas”. Eso sería en todo caso lo que piensan. Y hasta puede ser que eso sea lo que interesase a las distintas élites que inventarían el arte español de nuestro momento. Pero lo que importa es lo que son. Y son pintores cuyo arte está determinado por la realidad colectiva de su tiempo y de su pueblo, En uno y en otro, el arte es testimonio.” *Ibidem*, marzo de 1959, pp. 35-36.

¹⁵³ Cfr. MORENO GALVÁN, José María, *Pintura española...*, *Op.cit.*, 1969, pp. 171-172..

momento les apoyara daba un tono diferente a su iniciativa. No se trataba ya de un mero grupo de artistas que se reunían para exponer, sino de un lugar donde, al verse reflejada, un sector de la crítica especializada, invertía algo más que el tiempo de visitar una exposición y escribir una crónica. Y llamar la atención de los críticos era una forma de entrar en la contemporaneidad plástica¹⁵⁴.

Como ya anunciamos, la exposición de Quixote se caracterizó por ser una de las que tuvieron más impacto en la prensa. El poeta José Hierro, cuñado de Ricardo Zamorano, destacaba el valor de la iniciativa del grupo, quedándose “no con lo que pueda o no resultar del propósito difusor, sino con los resultados artísticos, la mayoría de gran fuerza y belleza” en lo que él definía como “noticia” y no como “crítica”¹⁵⁵. Ricardo Doménech expresaba sus grandes esperanzas en los grabadores, a pesar de hacer algunas críticas que no abandonarían el campo de reflexión en torno al realismo social:

“a partir de la reciente exposición de grabados de “Estampa Popular” en la Galería Quixote, puede hablarse ya –creo yo- de todo un joven movimiento pictórico que rompe decididamente con convencionalismos de la estética burguesa y se orienta hacia unas formas realistas y populares de arte (...) Sé que una crítica minuciosa encontraría en los grabados expuestos motivos que darían pie a una serie de objeciones. (Y añadiría: me alegro de ello) Sé que hay un cierto “populismo”. No importa. Sé que casi todos los grabados se parecen mucho entre sí. Tampoco importa. Lo importante, y aún lo fundamental, es otra cosa. (...) Sin duda, quienes integran “Estampa Popular” –de la misma manera que los que escribimos- tendrán que replantearse a la corta o la larga –y quizá sea mejor a la corta que a la larga- una serie de cuestiones. Habrá que buscarle toda su dimensión y todo su alcance a lo que hemos dado en denominar “realismo social”, para que un día no lo encontremos convertido en una simple etiqueta. Habrá que

¹⁵⁴ Como bien indica Anna María Guasch, el carácter legitimador que tuvo el manifiesto para las vanguardias lo heredaron, tras la Guerra Mundial, las proclamas de historiadores y críticos, que quedaban recogidas en la prensa o en otro tipo de publicaciones. GUASCH, Anna María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000. p.5./ Estampa Popular se situaría, pues, a medio camino entre la tradición legitimadora del manifiesto, y el papel destacado que iban adquiriendo (en España, después de otra guerra) las apreciaciones de historiadores y críticos. Esto se puede observar en el proceso que se verificó entre 1959 y 1963 en el caso del grupo de grabadores. En un principio los artistas se encargaron de justificar su posición en distintos escritos (publicados o no), para posteriormente contar con los textos de presentación elaborados por críticos de arte.

¹⁵⁵ Cfr. HIERRO, José, “Estampa Popular, en *El Alcázar*, Madrid, 13 de febrero de 1963. Agradecemos a Luis Garrido que nos proporcionara este material.

someterse a sucesivos períodos de autocritica revitalizada habrá que revisar y filtrar. Si, pero, de momento, ahí está “Estampa Popular”. Con todas las objeciones que se le quiera poner, nadie puede dudar de esto: se trata de algo vivo y verdadero, cuya autenticidad radical es la misma que un día informó la obra de un Goya o de un Gutiérrez Solana (Me refiero, naturalmente, a las obsesiones “desde dentro”. Los reparos a la manera del señor Sánchez Camargo deben ser tomados por nuestros pintores como un aplauso o, si se prefiere, como un buen augurio).¹⁵⁶

Las críticas de Sánchez-Camargo a las que se refería Ricardo Doménech eran las aparecidas en *Pueblo*. En este diario de la tarde, que publicó los negativos comentarios de la primera exhibición del Grupo Sevilla a los que hicimos referencia en su momento¹⁵⁷, se decía que no se veía el motivo que llevaba a hablar de “realismo social”¹⁵⁸ y en él se recomendaba que, si se pretendía alcanzar una amplia difusión, los artistas tendrían que “alternar en temática con otra más extensa” en la que no faltaran “las flores y tantos motivos en los cuales descansa la vista y el espíritu, pues la colección de mujeres, hombres, niños deformes es tan agobiante que parece que estamos en un hospital”¹⁵⁹. De esta manera se recibía a los grabadores en el diario de la Organización Sindical, aquel que representaba al pueblo trabajador, tal y como daba a entender su propio nombre. Era evidente que su obra no resultaba grata a todo el mundo, las publicaciones más avanzadas, no

¹⁵⁶ Cfr. DOMÉNECH, Ricardo, “Estampa Popular”, en *Ínsula*, nº 196, Madrid, marzo de 1963, recogido en DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *La crítica de arte...*, *Op. cit.*, 2004, pp. 432-435.

¹⁵⁷ LORENTE, Manuel, “El “Grupo Sevilla”...”, *Op.cit.*, 7 de febrero de 1961, recogido en RAYA TÉLLEZ, José, *Arte y compromiso social...*, *Op. cit.*, 1995, pp. 186-187.

¹⁵⁸ “La Estampa Popular- Con este título se expone en la sala Quixote una colección de grabados cuyas dos definiciones fundamentales son, realismo y social. No sabemos por qué causa la palabra social la aparejan a la palabra realismo a no ser porque se crea que el amplio sector social a que está destinada la obra de arte, si no se apoya en el realismo no tiene eficacia, lo cual es desconocer la sensibilidad popular, mucho más acusada y fina de lo que puede creerse y por muchas circunstancias mucho más acusadamente propicia para sentir –no entender- una emoción estética (...) Ahora bien, si ese decantado y academizante realismo tiene como único fin una misión política, entonces el arte o el seudoarte sí puede estar en otro apartado”. SÁNCHEZ-CAMARGO, M., “La Estampa Popular”, en *Pueblo*, Madrid, 5 de marzo de 1963, recogido en MARTÍNEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales...*, *Op.cit.*, 1992, p. 161.

¹⁵⁹ Cfr. *Idem*, 1992 (5 de marzo de 1963).

obstante, recibieron positivamente la iniciativa. Así ocurrió en el caso de Paulino Posada, en *Índice de artes y letras*, o el crítico de *Aulas*¹⁶⁰.

En cambio, Ramón Faraldo, que se había mostrado muy receptivo con las obras de *Tres pintores y un tema* en su crítica para *Ya*¹⁶¹, no estaba ahora tan convencido de la oportunidad de la opción de los grabadores. Algo había cambiado unos años después de la muestra de Ortega, Palacios Tardez y Valdivieso. En 1963 Faraldo había comisariado una exposición de arte realista español en la galería Charpentier de París, ésta coincidía con la de Estampa Popular en Epona, con la que compartía espacio en las páginas de *Les Lettres Françaises*¹⁶².

Entre otras cosas, se detectaba en el comentario de Faraldo para *Artes* un extrañamiento ante el giro radical producido en la temática y la estética de muchos artistas. Ante el volumen de artistas que “se pasaban” al realismo, la desconfianza del crítico empañaba su entusiasmo inicial. Se trataba de un cambio que no le parecía ni sincero ni, muchas veces, respetable. La acusación de que se trataba no tanto de estampas como de carteles o panfletos así como el tono general del artículo nos hace pensar que Ramón Faraldo se estaba dirigiendo, en realidad, contra una posible instrumentalización del arte. Quizá por eso destacaba, para terminar, el valor del trabajo de los artistas que menos se podían asociar a Estampa Popular, bien por tener una trayectoria larga, como era Mateos, bien por proceder de una corriente diferente, como Clavo, o bien por no pertenecer al grupo, como era el caso de Arozena que, como ya dijimos, exponía en Quixote al mismo tiempo que las agrupaciones de grabado¹⁶³.

¹⁶⁰ Cfr. POSADA, Paulino, “Estampa Popular (Grabados) Galería Quixote”, en *Índice de artes y letras*, nº171, Madrid, marzo de 1963, p. 32; “Estampa Popular”, en *Aulas*, nº3, Madrid, mayo de 1963, recogido en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, “Aproximación a la pintura realista...”, *Op. cit.*, 1976, p.260.

¹⁶¹ FARALDO, Ramón D., “Tres pintores y un tema...”, *Op. cit.*, 24 noviembre 1956.

¹⁶² Cfr. BOUDAILLE, George, “Le réalisme espagnol à la galerie Charpentier”, en *Les Lettres Françaises*, París, 8-14 de noviembre de 1962, p. 12.

¹⁶³ Cfr. FARALDO, Ramón, “Estampa Popular”, en *Artes*, nº 32, Madrid, 23 de febrero de 1963, pp.8-9.

Por desgracia y por lo que sabemos las ventas, por su parte, no crecieron. Las cuentas de la exhibición en Quixote¹⁶⁴ reflejan un total de ingresos que no era superior a 8700 pesetas en ninguna de las totalizaciones. Al parecer en esta muestra se había discutido una vez más acerca de los precios de los grabados¹⁶⁵, las cifras oscilaron entre las 2000 de los trabajos de Ortega y las 500 pesetas de la mayoría de los restantes. Estaba claro que no había muchos obreros que adquiriesen estampas populares y que, aunque cada vez más intelectuales sabían de su existencia y reflexionaban sobre ellas, éstos tampoco compraban demasiado.

A pesar de eso, se puede decir que la exposición en Quixote propició una toma de posición general con respecto a Estampa Popular. Y ésta se dio entre los creadores, en los críticos y en el mismo régimen. Los grabados de todos los grupos reunidos aquí y las reacciones que suscitaron son una buena muestra de que se había conseguido superar la indiferencia inicial y proyectar la imagen deseada.

4.3.2. Otra imagen de España

Las imágenes de Estampa Popular demostraron que su impacto sobre la situación española no sólo podía llegar por la vía de la transformación del pueblo, conseguida a través de la crítica y el cambio desde dentro. La influencia sobre una parte (aunque fuera pequeña) de la opinión pública en el extranjero podía ser muy efectiva, al provocar un rechazo que el régimen no podía controlar totalmente. Así, en 1963 la presencia del trabajo de Estampa Popular en el extranjero creció. La ejecución de Grimau el 20 de abril de ese año y el movimiento internacional de repulsa que generó, favorecieron el interés por los grabados críticos.

¹⁶⁴ Cfr. Documentos de cuentas de una exposición (sin mencionar lugar ni fecha, por la nómina de participantes y las declaraciones del pintor, deducimos que debe de tratarse de la exposición en Quixote). Agradecemos a Manuel Calvo que nos proporcionara este material.

¹⁶⁵ En 1967, Montero declaraba que “tuvimos una época en la que se discutía entre nosotros – exposición de Quixote- que si afinábamos demasiado los precios nos desvalorizábamos, y no se nos tomaría demasiado en cuenta en el mundillo del arte (...) [ahora] aspiramos a que el precio mayor no se coloque nunca por encima de las 400 pesetas”. “Grabados de “Estampa Popular”, coloquio..., *Op.cit.*, 1967, p. 51.



Hoja volante con estampas de Cristóbal Aguilar y Manuel Baraldés, poemas de Carlos Álvarez y Ángel González, abril de 1963

En abril se imprimió en Milán una hoja volante dedicada a Grimau. Reproducía poemas de Carlos Álvarez Cruz y de Ángel González, la ilustraban grabados de Baraldés y Cristóbal Aguilar (este último del Grupo Sevilla). Los dos artistas formaban parte de la célula del PCE que iba a ser la base para que se formara Estampa Popular de Sevilla. Se incluía también un texto sobre los artistas encarcelados por motivos políticos, especialmente aquellos detenidos por la huelgas de Asturias. Por la otra cara un retrato de Grimau recordaba su reciente ejecución. También en abril apareció un artículo de José Ortega en *Démocratie nouvelle*¹⁶⁶, se titulaba “Pan, tierra, libertad”, como una de sus estampas, y trataba sobre su forma de concebir las artes gráficas. Estaba ilustrado con estampas que se habían colgado en las exposiciones de Estampa Popular y también con algunos de los dibujos de su libro

¹⁶⁶ Se trataba de otra publicación ligada al PCF, el director político de *Démocratie nouvelle* era Jacques Duclos, uno de los fundadores del PCF en 1921, que entre 1931 y 1964 fue secretario del Comité Central del Partido.

*Campesinos*¹⁶⁷. No se trata de un artículo sobre Estampa Popular sino sobre Ortega, sin embargo, creemos que también era una forma de difundir el trabajo de los grupos en el extranjero puesto que, estas mismas obras, se habían podido ver o iban a ser vistas en las muestras colectivas.



Estampas de Ricardo Zamorano,
José García Ortega y Adán
Ferrer ilustrando un artículo en
Rinascita, noviembre de 1963

En noviembre se publicó un artículo en *Rinascita*¹⁶⁸ donde se reproducían varios grabados de Zamorano, Adán y Ortega¹⁶⁹ En él se hablaba de la historia del grupo (cuyo nacimiento situaban, erróneamente, en 1955) así como de los artistas encarcelados en España, entre los que se mencionaba también a Ibarrola y a Dapena. En realidad, el artículo empleaba al grupo prácticamente como pretexto para hablar e ilustrar una serie de ideas acerca de la situación

¹⁶⁷ Cfr. GARCÍA ORTEGA, José, "Pan, tierra, libertad", en *Démocratie nouvelle*, nº 4, París, abril de 1963, pp. 49-56.

¹⁶⁸ *Rinascita* era la revista de debate y cultura del PCI.

¹⁶⁹ ROJO, Gloria, "Estampa Popular", en *Rinascita*, Roma, 9 de noviembre de 1963, p.27.

española y la represión de que eran objeto los intelectuales. Se pretendía además dar la imagen de que existía un emergente y potente frente artístico crítico, definiéndose a Estampa Popular como “Una testimonianza di alta efficacia espressiva nella lotta contro l’oppressione franchista”¹⁷⁰.

Este artículo fue la causa de una nota oficial acerca de la peligrosidad de Estampa Popular. Era esta aparición en una publicación extranjera la que había llevado al Director General de Información a preocuparse por estos artistas y no las pequeñas exposiciones que los grabadores celebraban desde hacía unos años. Ésta fue la respuesta que Carlos Areán envió como contestación a la nota que le había remitido el Director General:

“En contestación a tu nota nº 182/63 de fecha 20 del cte., te comunico que el grupo de artistas progresistas de Madrid, centrado en torno a lo que ellos llaman “La estampa popular” es, en cuanto grupo artístico, una auténtica porquería. Se han refugiado en él los pintores fracasados que no pueden triunfar por ningún otro camino y que lo que desean es un poco de ruido en torno a ellos. Hay un solo valor de primera fila, de primerísima incluso, que es Antonio Saura. Con los demás no vale la pena contar.

Respecto a Miguel Vázquez Pesquera, del que se dice en el artículo que me adjuntas que se halla en la cárcel, ha sido puesto en libertad hace algún tiempo. (...)

En cuanto a Moreno Galván, ya le conoces de sobra y tú puedes juzgar sobre lo que dicen de él.”¹⁷¹

La pertenencia a Estampa Popular no se consideraba algo peligroso pero sí significativo. Así, esta información era incluida en los dossiers que el Ministerio de Información y Turismo creaba para cada uno de los desafectos al régimen¹⁷². Así lo comprobamos, por ejemplo, en el caso de Manuel Calvo:

¹⁷⁰ *Idem*, 9 de noviembre de 1963.

¹⁷¹ AREÁN, Carlos Antonio, *Sobre los artistas progresistas de Madrid (Estampa popular)*, Informe del Jefe de la Sección de Artes Plásticas y Audiovisuales al Ilmo. Director General de Información, Madrid, 26 de diciembre de 1960. Agradecemos a Manuel Calvo que nos proporcionara este material.

¹⁷² Muchos de ellos, además, eran considerados, en los años setenta, “intelectuales políticamente conflictivos”. Entre ellos se encontraban: Vicente Aguilera Cerni, Andrés Alfaro, Francisco Álvarez, Juan Antonio Bardem Muñoz, Manuel Calvo Abad, Francisco Candell, José Manuel Caballero Bonald, José María Castellet, Carlos Barral, Gabriel Celaya, Francisco Cortijo, Ángel Crespo, Juan Genovés, José Agustín, Juan y Luis Goytisolo, Jesús López Pacheco, Armando López Salinas, Millares, José Monjalés, Isaac Montero, Moreno Galván, Lauro Olmo, Blas de Otero, Jose María de Quinto, Alfonso Sastre, Alfonso Sastre, Rafael

“Figura como uno de los firmantes de un escrito de adhesión a la conferencia pro-amnistía de presos y exiliados políticos españoles, celebrada en París en marzo de 1961, de notoria inspiración y organización comunista.

En febrero de 1962 participó en la exposición organizada por el grupo “Estampa Popular” en la sala “Quixote” de Madrid. Ese grupo de pintores, según se deduce de las informaciones realizadas, está integrado en su casi totalidad por elementos de significación marxista.

Es uno de los firmantes del escrito remitido al Sr. Ministro de Información en septiembre de 1963, denunciando supuestos malos tratos de la fuerza pública a los mineros de Asturias.

También firma otro escrito enviado al Sr. Ministro de Información en noviembre de 1963, insistiendo en los mismos o parecidos temas que el anterior.

Acostumbra a realizar frecuentes viajes a París, utilizando el tren Talgo, vía Hendaya”¹⁷³

En septiembre de 1963, la fiesta del periódico del PCF, *L'Humanité*, estuvo dedicada a Julián Grimau. Entre otras cosas, tuvo lugar una gran exposición política dedicada a España donde participó Estampa Popular¹⁷⁴. Había dos stands dedicados al país, uno con comida y otro con libros. Cristóbal y Juan Ripollés habían sido los encargados de hacer este último, siguiendo las indicaciones de otros componentes del equipo de españoles, que incluía a artistas como Lobo o Peinado y que estaba bajo la dirección de José Ortega. El resultado de esta colaboración recibió el 1º premio en el concurso de la fiesta¹⁷⁵.

Ese mismo mes, un grupo de grabadores españoles exponía en el Museu de Arte Moderna de Bahía. Bajo el nombre genérico de *Gravadores Espanhois*

Solbes, Francisco Vallverdú, Ricardo Zamorano, etc. Cfr. *Tendencias conflictivas en cultura popular*, Madrid, (posterior a 1971), AH PCE, Cultura, caja 580.

¹⁷³ Manuel Calvo Abad, Informe noviembre de 1963, AGA, Ministerio de Información y Turismo, Gabinete de Enlace, caja 450. Agradecemos a Manuel Calvo que nos proporcionara la autorización necesaria para poder consultar este material.

¹⁷⁴ Las fotografías de Estampa en la fête de *L'Humanité* podrían corresponderse con la celebración de 1963 aunque nos consta que España participaba en este evento habitualmente. De todos modos, parece lógico que se tratara de esta teniendo en cuenta, además, la proximidad temporal con la exposición en París y la presencia de Ortega en la ciudad. Con motivo de este homenaje a Grimau, Raymond Lavigne elaboró un espectáculo “Espagne au coeur” donde se pretendía hacer ver la situación real de la gente que aparecía en las postales turísticas del país. Cfr. GÉRÔME, Noëlle; TARTAKOWSKY, Danielle, *La Fête de l'Humanité. Culture communiste, culture populaire*, París, Mésidor/Éditions Sociales, 1988, pp. 111 y 116.

¹⁷⁵ Cfr. Declaraciones de Cristóbal Aguilar, en entrevista telefónica con la autora, 29 de febrero de 2008.

se agrupaban Adán, Arturo, Francisco Álvarez, Francisco Mateos, Manuel Calvo, Cristóbal, Ortiz Valiente, Zamorano, Garrido, Cuadrado, Cortijo y Ortega. Aunque no se dijera de forma explícita, eran los miembros del grupo madrileño a los que se sumaban dos de los artistas del Grupo Sevilla. Esta muestra había sido organizada por Calvo, cuya mujer brasileña debió de ser de gran ayuda para establecer los contactos y llevar a cabo las gestiones. De hecho, este pintor pasó, en 1964, una temporada en Brasil¹⁷⁶.

El cineasta Julián Marcos les presentaba en esta ocasión, tal y como hiciera varios años antes con el Grupo Sevilla y su exposición en la galería Prisma. A diferencia de este último, el texto que elaboró para Brasil guardaba una relación temática con el resto de escritos destinados a las exposiciones de Estampa Popular en el extranjero: en todos ellos, se insistía en que las obras mostradas reflejaban, tanto lo que sucedía realmente en España, como una tradición plástica anterior, con referentes españoles (Goya, Solana o Picasso) y extranjeros (expresionismo alemán, talleres mexicanos o portugueses).

Al mismo tiempo, el grupo se planteaba nuevas actividades en común, en este caso se trataba de una carpeta de grabados. La iniciativa quedaba recogida en una carta fechada en noviembre de 1963 en la que se daba cuenta de “algunos puntos de los que hablamos en Madrid relacionados con Estampa Popular”¹⁷⁷. Por estar fechada en Córdoba cabría pensar en José Duarte como autor del escrito.

El contenido principal del escrito era el proyecto de editar una carpeta conjunta de grabados y el establecimiento de unas cuotas para el grupo, algo que, salvo en el caso del Grupo Sevilla, no se había dado hasta entonces en Estampa Popular. Del modo en que se distribuían las obligaciones económicas, se deduce que debían de contar con la participación de unos once o doce miembros; eso explicaría que pretendieran cubrir la imposibilidad del pago de cuotas de algunos subiendo la cuota del resto de 100, a 110 o 120 pesetas. Este modo de distribuir gastos se correspondía, por otra parte, con lo

¹⁷⁶ Cfr. Declaraciones de Manuel Calvo, en entrevista con la autora, Madrid 19 de marzo de 2007. También Cfr. CALVO, Manuel, *Serie Jordaens (1973-1974)...*, Op. cit., 1980, s/p.

¹⁷⁷ Cfr. [DUARTE, José?], Carta desde Córdoba dirigida a otros miembros de Estampa Popular, Córdoba, noviembre de 1963, s/p. Agradecemos a Cristóbal Aguilar que nos proporcionara este material.

que había sucedido en la exposición en Quixote. Por lo que sabemos esta iniciativa no se llevó a cabo, hubo carpetas de grupos individuales (Sevilla, Madrid...) pero no de varias agrupaciones como se pretendía aquí.

Mientras se daban estos intentos de colaboración en el interior, la obra de los grabadores seguía su camino por el país vecino. En febrero de 1964, hubo un *Hommage à l'Espagne* en Villejuif, organizado por el Comité de Villejuif "Travail et Culture". Este tipo de muestras celebradas en fiestas populares fue la tipología más habitual de las exhibiciones de los grabadores en Francia, ya fuera en la fiesta de *L'Humanité* o en las de la "banlieue rouge" de París, a la que pertenecía Villejuif. En este tipo de eventos se daba la amalgama, completa e indiferenciada, de lo lúdico y lo crítico, lo tópico y lo rompedor¹⁷⁸. Cine, teatro, buffets españoles, venta de libros, música y danza eran el contexto en que tenía lugar una exposición de estampas que había de ser interpretada, en igual medida, como acto artístico y solidario.

Estampa Popular se confirmaba como componente fundamental de la imagen de la resistencia española al régimen en el extranjero. Su presencia como grupo y también de forma individual¹⁷⁹, era del todo lógica en la exposición *España Libre*. Giulio Carlo Argan¹⁸⁰ había ideado este proyecto de exhibición itinerante que, a partir de 1964, recorrió varias ciudades italianas con motivo del 20 aniversario de la resistencia de Europa contra la invasión

¹⁷⁸ Así se presentaba el programa en el caso de Villejuif, "Travail et Culture présente demain soir à Villejuif un hommage à l'Espagne/ Le comité de Villejuif de "Travail et Culture" présente, demain soir à 20h 30, un hommage à l'Espagne, soirée artistique et culturelle en l'honneur du peuple espagnol, avec M. André Francés, vice-président de l'Association France-Espagne./ "Terre sans pain" de Luis Bunuel, sera présenté et commenté par Albert Cervoni Pedro de Málaga, guitariste flamenco, Eve Griliquez, accompagnée à la guitare par Ramon de Herrera, Mara, vedette "Chants du Monde", se produiront ensuite./ Dès 20 heures, une exposition de gravures espagnoles sera présentée par le mouvement Estampa Popular. Dans la Salle des Fêtes de Villejuif (impasse des Ecoles). Entrée, 3F; adhérents T.E.C., étudiants, écoliers et militaires, 2F.; "Travail et culture...", en *L'Humanité*, París, 20 de febrero de 1964, p.10.

¹⁷⁹ Era el caso de Agustín Ibarrola, José García Ortega y Antonio Saura. Bajo la denominación "Grupo Estampa Popular" exponían, Francisco Álvarez, Manuel Calvo, Francisco Cortijo, Cristóbal Aguilar, María Dapena, José Duarte, Agustín Ibarrola, Arturo Martínez, Mesa, Juan Luis Montero, Manuel Ortiz Valiente y Ricardo Zamorano. Cfr. DASI, Gerardo F.; VALENTINI, Mario; VALENTINI, Giancarlo (comisarios), *España libre, esposizione d'arte spagnola contemporanea*, (catálogo de la exposición), Rimini, Grafiche Gattei, 1964.

¹⁸⁰ La muestra recibió también el apoyo de importantes políticos italianos como Ferruccio Parri (presidente de la República), Pietro Nenni (secretario general del PSI), Luigi Longo (vicepresidente del PCI) y Giorgio La Pira (alcalde democristiano de Florencia).

nazi¹⁸¹. Coincidió con un momento en que la publicidad y las celebraciones saturaban a una España inmersa en el ambiente de los *XXV Años de Paz*. Frente a la campaña publicitaria del régimen, se pretendía dar un espacio a quienes se oponían a la dictadura. Por eso las colaboraciones en el catálogo de Vicente Aguilera Cerni y de José María Moreno Galván estaban dedicadas a Ibarrola y Giménez Pericás, que estaban encarcelados¹⁸². Las imágenes de *Sueño y mentira de Franco*, de Picasso, ilustraban los carteles si bien se nos ha asegurado que la maquetación de los mismos fue obra de Ortega¹⁸³.



Cartel de la exposición *España Libre*, agosto de 1964-mayo de 1965

Gracias a la reunión de artistas antifranquistas que se verificó en esta exposición, los componentes de los grupos de Estampa Popular entraron en contacto con Rafael Solbes y Manolo Valdés, de Valencia, y Carlos Mensa, de Barcelona. El reconocimiento de un posicionamiento común en torno al tema

¹⁸¹ Los lugares visitados por la muestra fueron, Rímini (1 agosto-15 septiembre de 1964); Florencia (15 octubre-15 noviembre de 1964); Ferrara (15 diciembre de 1964-15 de enero de 1965); Regio Emilia (15 febrero-15 marzo de 1965); Venecia (15 abril-15 mayo de 1965).

¹⁸² Cfr. AGUILERA CERNI, Vicente, "Sul significato di una cultura libera" y MORENO GALVÁN, José María, "Significación de una cultura libre", ambos en DASI, Gerardo F.; VALENTINI, Mario; VALENTINI, Giancarlo (comisarios), *España libre*,... Op. cit., 1964, pp.1-4 y 5-6, respectivamente.

¹⁸³ Cfr. Declaraciones de Gérard y Georgette Gosselin, en entrevista con la autora, Saint-Étienne du Rouvray, Rouen, 8 y 12 de diciembre de 2006.

de la creación y las artes dio lugar a una serie de reuniones de los artistas de Valencia y Cataluña que se celebraron a lo largo del verano y del otoño de ese mismo año¹⁸⁴. De ese núcleo nacieron Estampa Popular Valenciana, Estampa Popular de Cataluña y también el Equipo Crónica.

A pesar de que *España Libre* no tuvo todo el impacto esperado en el público y en la prensa internacional, sí logró inquietar profundamente a las autoridades españolas. Así se creó un dossier específico para la exposición¹⁸⁵ donde se incluían documentos como éste:

“El día uno de agosto, a las seis de la tarde, en el Palacio del Arengo de Rímini, se inaugura una exposición titulada ESPAÑA LIBRE, organizada por el Comune de Ferrara, Florencia, Regio, Rimini y Venecia. (...) Por el título de la exposición parece ser que lo que se exhibe es la obra de aquellos artistas que viven una especie de exilio político, por lo tanto abandonados de su gobierno y que ahora, esos señores de Rimini, Ferrara, etc. Los acogen amorosamente y los exhiben al público para que no pasen ignorados para la historia de la pintura... Pues es todo lo contrario: los artistas seleccionados –en su inmensa mayoría- son artistas que viven maravillosamente en España, que trabajan libremente y que FUERON LANZADOS precisamente por el Gobierno de su país, consiguiéndoles premios, llevándolos por todos los Museos, por todo el mundo en infinidad de exposiciones. (...) Calvo es del Grupo 57 de Córdoba, equipo muy ayudado por Culturales, Gorrís, Roldán, Sobrino, Valdés y Ximénés son totalmente desconocidos. O son viejos exiliados de París o son jovencísimos imberbes que ahora se manifiestan pintores. El grupo de la estampa popular son una serie de artistas, TODOS viven en Madrid, personas mayores como Palacios Tardez, Mateos, un griego Papageorgiu [sic], en fin, artistas que alternan la asistencia a las Nacionales y Medallas con esa actividad semisecreta del título “Estampa Popular”. A Clavo no te lo tengo que presentar, es un artista que vive en Madrid, su trabajo es TOTALMENTE para las iglesias, vive de murales para las iglesias, la Dirección General de Bellas Artes le ayuda mucho, es muy amigo de Romero Escassi, etc. Y para terminar te diré que el representante de esta exposición en España son en Madrid Antonio Saura y en Valencia Aguilera Cerni,

¹⁸⁴ No está muy claro cuántos de los futuros componentes de Estampa participaron en las reuniones (ni si hubo una sola reunión o varias), Anzo, Armengol, Boix, Calatayud, Gorrís, Heras, Marí, Martí Quinto, Anna Peters, Rafael Solbes, J. A. Toledo, Manuel Valdés, Tomás Lloréns y Vicente Aguilera Cerni según unos (Cfr. GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op.cit.*, 1996, p.16); según Gorrís se habrían reunido Solbes, Valdés, Toledo, el periodista Fernando Castelló y él mismo (Cfr. PÉREZ, Carlos, “la estética gráfica de Cuadernos de Ruedo ibérico en el contexto del artes español de los años setenta”, en *Ruedo Ibérico*, Faximil Ediciones Digitales, 2002).

¹⁸⁵ Una parte de la documentación generada en el ámbito oficial por la celebración de esta muestra crítica se encuentra recogida en AGA, Cultura, cajas 705 y 880.

que son los que han hecho las invitaciones en Madrid. Posiblemente habrán dicho a muchos que no tiene la cosa carácter o matiz político, cosa que, como comprenderás, no se lo cree nadie”¹⁸⁶

A pesar de algunos errores (ni Dimitri ni Palacios Tardez formaban ya parte del grupo madrileño), parecía que se sabía de la existencia y de las actividades de esa “actividad semisecreta”. La politización de Estampa Popular y sus miembros estaba ya fuera de duda para los funcionarios del régimen.

En diciembre de 1964 *Démocratie nouvelle* dedicaba un número especial a “L’Espagne vue de l’intérieur”¹⁸⁷. En él la portada era un fragmento de una estampa de Ortega, que también aparecía en el interior, ilustrando traducciones de Lorca y Rosalía de Castro. Junto con esto, se publicaban algunas obras hechas por Ibarrola en la cárcel (*Carnets de Prison*).

Además, los artistas de Estampa Popular continuaban su colaboración con Ruedo ibérico. El libro *España hoy* tenía portada de Antonio Saura y, en su interior, había dibujos de Ortega, Zamorano y Cristóbal así como estampas de Mesa, Duarte, Ortega, Adán, Cortijo, Cristóbal, Arturo, Ibarrola, Saura, Cuadrado, Manuel García y Calvo¹⁸⁸. Muchas de estas imágenes se habían podido ver en las exposiciones de Estampa Popular, entre ellas en la de la galería Epona, y también en otros documentos que estaban en circulación como las ya mencionadas aleluyas de Ortega¹⁸⁹. Poco después, se publicó un

¹⁸⁶ Informe de Luis González Robles, funcionario de la Dirección General de Relaciones Culturales, para el agregado cultural de la Embajada Española de Roma, José María Alonso Gamó. 23 julio 1964. AGA, Cultura, caja 880.

¹⁸⁷ *Démocratie nouvelle, L’Espagne vue de l’intérieur*, nº especial, París, diciembre de 1964.

¹⁸⁸ Estas ilustraciones eran calificadas de groseras, sucias, con una falsa y baja intención política en el *Boletín de Información Bibliográfica*, “Toda la obra adolece de cierto infantilismo, lo que marca dos tipos de personas, posibles destinatarios de la misma, o de baja formación intelectual o para antípodas con un absoluto desconocimiento de la España real y auténtica de hoy, que no tiene ningún punto de contacto ni el más parecido, a pesar del título, con el contenido de la obra. Este infantilismo es aún más notorio en los documentos gráficos de la obra, sus fotografías han esperado el “oportuno” momento de la mueca del Guardia Civil, del gesto hosco de un hombre cualquiera; han escarbado los bajos fondos para encontrar la panorámica más desamparada... Y en cuanto a dibujos y caricaturas han sabido combinar hábilmente la alusión grosera y sucia con la más baja y falsa intención política.” *Boletín de Información Bibliográfica* nº 22-23, octubre-noviembre de 1964, pp. 9-17, en <http://www.ruedoiberico.org/libros/textos.php?id=80> [Consulta: 18/2/2008]

¹⁸⁹ Sobre la participación de Ortega en la ilustración de este libro encontramos referencias en documentos calificados de “muy reservados” de la Oficina de Enlace del Ministerio de Información y Turismo. Están fechados el 29 de mayo de 1964 y en ellos se dice que “ORTEGA vierte en sus fotografías su odio al Régimen español, avalado por su filiación

contrapunto oficial al panorama español lanzado por Ruedo ibérico, se trataba del libro *España es así. Hechos y cifras 1963*¹⁹⁰.

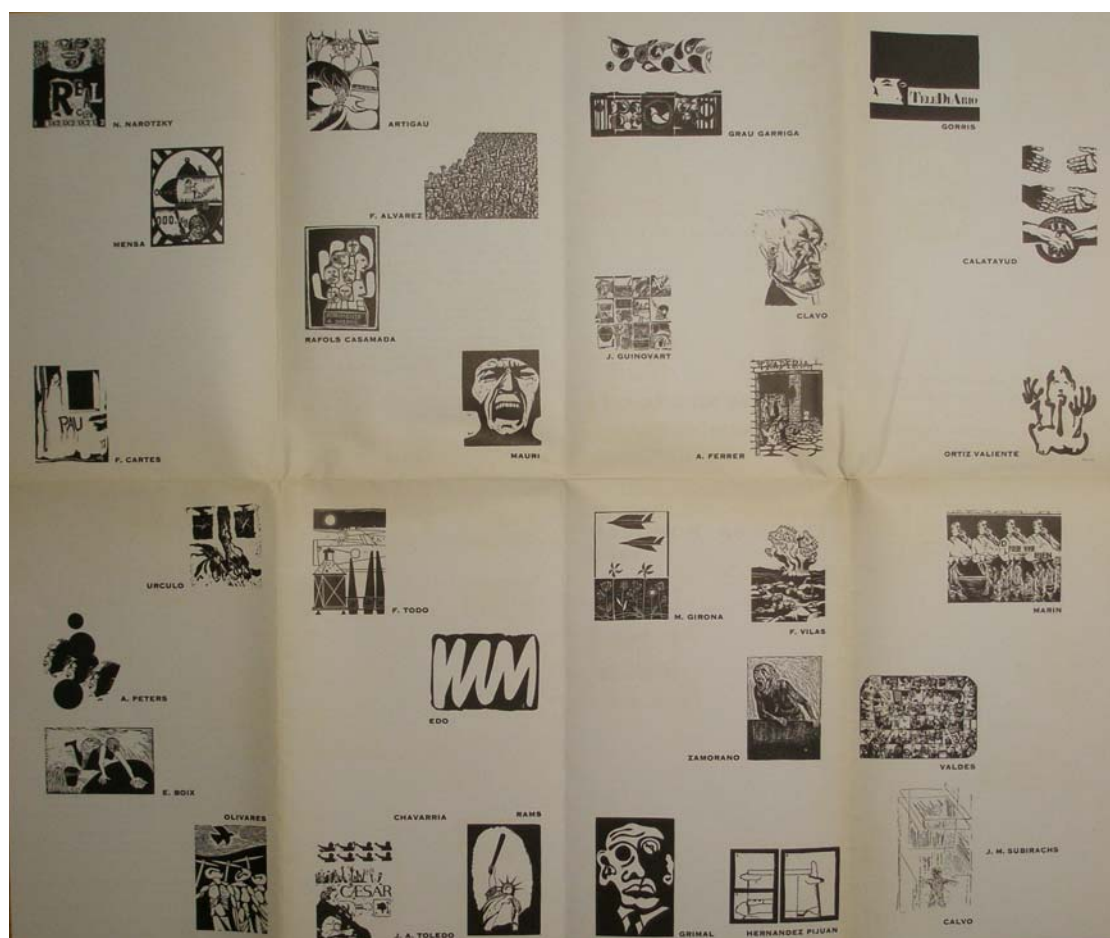
Aunque no pudieran ser de una gran envergadura, estaba claro que, de alguna manera, las actuaciones de la oposición al régimen, tenían algún efecto y preocupaban a la dictadura. De ello habían dado buena cuenta las reacciones oficiales a algunas de las actividades en las que había participado Estampa Popular entre 1962 y 1964. En ese periodo se produjo la ampliación de la red de grupos que recorría ya todo el país de norte a sur gracias a los núcleos andaluces y vasco. Este momento se correspondió con un apoyo mayoritario de la crítica progresista a los grabadores. Además se realizaron numerosas exposiciones tanto en España como en el extranjero que no sólo hicieron mella en las autoridades franquistas sino que, además, crearon un lugar de confluencia que favoreció la aparición de nuevas agrupaciones, como seguidamente veremos.

comunista y su entronque reciente con el Comité Central". Cfr. *Informes sobre España hoy*, AGA, Cultura, Ministerio de Información y Turismo, Oficina de Enlace, caja 452.

¹⁹⁰ Para evitar la deformación o caricaturización de que se acusaba a *España hoy* por culpa del empleo del dibujo (o de la estampa) este libro iba ilustrado únicamente con fotografías. El hombre cualquiera, los bajos fondos y los gestos mal compuestos, eran desechados para esta imagen de España, igualmente fabricada a pesar del halo de objetividad de la fotografía. Cfr. IBÁÑEZ CERDÁ, José; BALLESTER ROS, Ignacio, *España es así. Hechos y cifras 1963*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1965.

5. AMPLIACIÓN DE PROPUESTAS

(1964-1967)



Programa de mano, desplegado, de la I Exposición Nacional de Estampa Popular, L'Hospitalet de Llobregat, mayo de 1966

5.1. Un arte para la clase media

5.1.1. La red se extiende

El año 1964 marcó un punto de inflexión en la vida de Estampa Popular, la desaparición de algunos grupos y el nacimiento de otros favoreció que se repensara la experiencia anterior. Este momento coincidía con las grandes disputas en el seno del PCE que condujeron a la expulsión de Claudín, Semprún y Vicens del Partido en 1965. La evidencia de los cambios que se habían producido en la sociedad así como el conocimiento de nuevas propuestas artísticas (como el Pop, que se había podido ver en la exposición *Arte de América y España*, ese mismo año) y teóricas, urgieron el replanteamiento de lo que se había hecho hasta entonces. Entre otras cosas, se observó la necesidad de determinar a qué público se dirigía el trabajo de los grabadores y cuál era la mejor manera de llegar a él. Mientras que unos trataron de acercarse al pueblo sacrificando toda participación en ámbitos culturales tradicionales; otros apostaron por un público distinto, perteneciente a las clases medias y universitarias, que ya antes se había interesado por su obra.

El nacimiento de Estampa Popular de Valencia supuso el trenzado de distintos grupos de amigos, compañeros y conocidos. Joan Antoni Toledo señalaba acertadamente los tres núcleos protagonistas de esta confluencia: por un lado, las tertulias en torno a los críticos, por otro, los contactos con los valencianos afincados en Madrid (Francisco Álvarez y Ricardo Zamorano) y, por otro más, las relaciones con Ortega. Además, también destacaba la relevancia de la celebración de *España Libre* como punto de unión de todos estos elementos:

“Las primeras reuniones preparatorias de lo que fue Estampa Popular las hicimos en el estudio de Manolo Valdés, en la calle Doctor Sumís, de Valencia. Nos reuníamos cada quince días aproximadamente, en una especie de seminario sobre arte en general, cuyos teóricos eran Tomás Lloréns y Valeriano Bozal¹, que

¹ Lloréns recordaba algo similar cuando contaba, “Durante el curso de 1962-1963 Valeriano Bozal y yo mantuvimos una serie de discusiones acerca de la crisis de la vanguardia y la función social del arte. Bastantes de ellas tuvieron lugar en Valencia, en casa de Andreu Alfaro, donde solían acudir también otros amigos, entre ellos, Monjalés. El tema de las “conversiones” (entonces no las llamábamos así, claro está) salía frecuentemente en la discusión. Una de las “conversiones” que recuerdo como particularmente significativa es la de Ibarrola. (Apenas le

venía adrede de Madrid. Había también nuestros contactos con Paco Álvarez y con Ricardo Zamorano; y los de Anzo y Aguilera con Pepe Ortega.

La exposición *España Libre* fue decisiva. Allí acudieron Solbes y Valdés y cuando regresaron se habló de formar un colectivo con el que remover la vida artística y participar con ella en la política. Hacia febrero o marzo de 1964 surgió la intención, promovida por Tomás Lloréns, de construir un grupo artístico “de tendencia”, con un programa artístico-ideológico bien definido, y ya durante el verano se empezó a hablar de prolongar críticamente los grupos de Estampa Popular.”²

Joan Antoni Toledo, Rafael Solbes y Martí Quinto eran compañeros de curso en la Escuela de San Carlos de Valencia. El “puente” con Valdés (de un curso posterior) fue Toledo, que tuvo que repetir algunas asignaturas. Los contactos de varios grabadores de Madrid con Valencia estaban motivados por el origen de algunos de ellos. Ricardo Zamorano y también de Francisco Álvarez eran valencianos, además la mujer de este último era compañera de clase de Solbes y Valdés. Por otra parte, algunos artistas valencianos de Estampa Popular, cuando recordaban la formación del grupo, coincidían en destacar la importancia del contacto con José García Ortega. Como contaba el propio artista³, José María Gorrís conoció a Ortega en París y, de hecho, ambos habían participado en la realización de ilustraciones para libros de la Editorial Ruedo ibérico (ilustraciones que Gorrís firmaba como Ges):

conocíamos personalmente, pero su caso nos llegó gracias a su conexión con Pericás, ambos acababan de ser detenidos en Bilbao). Se trataba de un pintor que había abandonado (ésta era nuestra versión entonces) el campo de la “investigación plástica” para pasar al realismo” Cfr. BOZAL, Valeriano; LLORENS, Tomás (coords.), *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*. Madrid, Gustavo Gili, 1976, p.156.

² Lloréns rememoraba algo similar cuando contaba, “Durante el curso de 1962-1963 Valeriano Bozal y yo mantuvimos una serie de discusiones acerca de la crisis de la vanguardia y la función social del arte. Bastantes de ellas tuvieron lugar en Valencia, en casa de Andreu Alfaro, donde solían acudir también otros amigos, entre ellos, Monjalés. El tema de las “conversiones” (entonces no las llamábamos así, claro está) salía frecuentemente en la discusión. Una de las “conversiones” que recuerdo como particularmente significativa es la de Ibarrola. (Apenas le conocíamos personalmente, pero su caso nos llegó gracias a su conexión con Pericás, ambos acababan de ser detenidos en Bilbao). Se trataba de un pintor que había abandonado (ésta era nuestra versión entonces) el campo de la “investigación plástica” para pasar al realismo” Cfr. BOZAL, Valeriano; LLORENS, Tomás (coords.), *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*. Madrid, Gustavo Gili, 1976, p.156.

³ PÉREZ, Carlos, “1959-1969. Artistas en París. Una entrevista con José María Gorrís”, recogidas en *Kalías*, nº 13, Valencia, semestre I 1995, pp. 107-113; Declaraciones de José María Gorrís en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular... Op. cit*, 1996, p.141.

“Yo vivía en París desde septiembre del 59. Unos años más tarde hice un viaje con Ortega por el sur de Francia y entramos en el enclave de Livia (Ortega no podía entrar en España), y durante aquel viaje me habló sobre la conveniencia de crear, en Valencia, un grupo de pintores que hicieran grabados como los que hacía Estampa Popular (...) Ortega había hablado con Solbes, y supongo que él lo había hecho con otra gente de aquí. En el verano del 64 nos reunimos en mi estudio, en la calle Vicente Brull, Solbes, Valdés, Toledo y yo junto con el periodista Fernando Castelló, y se decidió de una manera formal crear el grupo de Estampa Popular. Yo era el encargado del tema para el extranjero, donde organizaría varias exposiciones. Después regresé a París”⁴

Parece que las relaciones con Ortega se verificaron en distintos momentos y con distintas personas. Así, también Anzo mencionaba sus conversaciones con Ortega en febrero de 1963 como determinantes para el nacimiento del núcleo valenciano. La incorporación de Vicente Aguilera Cerni se produjo también en estos momentos:

“Los orígenes de Estampa Popular de Valencia cabe situarlos en una entrevista mantenida, en el mes de febrero de 1963, con el artista-grabador José Ortega (residente en París), que venía a Valencia con intención de viajar con Vicente Aguilera y conmigo en el coche del primero, él con destino a Francia y nosotros a Italia. Lo importante es que Pepe venía de Madrid, donde estaba exponiendo en la galería Quixote junto con los 19 grabadores de Estampa Popular y que estaban agrupados desde el año 60. Nos manifestó la idea de organizar un grupo de artistas de ideología progresista, y predispuesto para hacer un arte popular y vivo, con la intención de trabajar por un mundo más libre, fraternal y tolerante, tal como estaban haciendo los grupos de Estampa Popular de Madrid y Barcelona. Esta conversación se la comenté a Manolo Valdés, al que me unía una buena amistad. El boca a boca funcionó, y se montó la primera exposición de Estampa Popular de Valencia”⁵

Por su parte Anna Peters conocía a los artistas de Madrid y Valencia puesto que se había formado en las Escuelas de Bellas Artes valenciana y madrileña. También estaba en contacto con algunos de los teóricos jóvenes que alcanzarían un mayor protagonismo con posterioridad: su pareja era Tomás Lloréns, que estaba en contacto con el resto de universitarios del grupo y también con Valeriano Bozal. En virtud de estas relaciones con Madrid

⁴ Cfr. Declaraciones de José María Gorrís, recogidas en *Ibidem*, 1996, p.141.

⁵ Declaraciones de Anzo en *Ibidem*, 1996, p.138.

organizó Anna Peters una exposición de algunos de los grabadores del taller de “los Parias” de Dimitri Papagueorguiu en la Sala Mateu Arte⁶. Por otra parte ella había expuesto obras suyas en la capital, ellas apuntando ya intenciones críticas resueltas desde propuestas muy relacionadas con el Pop. Junto con esto hay que tener en cuenta que muchos artistas valencianos acudían de forma regular a Madrid, por lo que también pudieron asistir a alguna de las muestras o de las tertulias celebradas en la capital.

A pesar de la gran cantidad de artistas jóvenes que salían de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, la ausencia de un mercado artístico como tal, y las nuevas inquietudes de determinado sector de intelectuales favorecieron que se crearan grupos de artistas para tratar de dar respuesta a estas necesidades⁷. Esta dinámica de creación de grupos artísticos que continuó en las décadas siguientes, así, en 1964, se celebraron las primeras exposiciones de artistas como Boix, Heras, Armengol o Anna Peters, y nacieron Estampa Popular de Valencia y el Equipo Crónica.

Existe un documento problemático que, por mencionar la proximidad de la inauguración de la exposición de Quixote, llevaría (erróneamente, en nuestra opinión) a fechar el nacimiento de las agrupaciones valenciana y catalana antes de febrero de 1963. Se trata de una carta donde el “grupo de Madrid” pedía a los “grupos de Sevilla, Córdoba, Valencia, Barcelona y Bilbao” que colaboraran a dar un “gran impulso a toda la actividad de EP [Estampa Popular] a escala nacional”⁸. Para ello invitaban a que un miembro de cada grupo acudiera a la exposición en Quixote para así poder discutir el modo de organizar el movimiento. Más abajo, escrito a mano, se establecía una lista

⁶ Por error esta exposición se tituló *I Exposición del Grupo Boj*. Cfr. PAPAGUEORGUIU GARCÍA, Aris Alfonso, “Vida y obra de Dimitri..., *Op. cit.*, 2003, p.41.

⁷ Puesto que los artistas que habían ingresado en la Escuela de Bellas Artes en la primera mitad de los años cuarenta no tenían acceso a la teoría ni a las formas modernas, los afanes de los jóvenes artistas se centraron en una reacción frente a las propias convenciones del universo estético regional. Uno de los primeros colectivos configurados en este sentido fue el Grupo Z, fundado en 1947. En él que participó, entre otros, Ricardo Zamorano. El texto del catálogo de su primera exposición es el primer escrito con cierto carácter “programático” de las elaborado por las nuevas generaciones de la posguerra. Cfr. MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *La pintura Valenciana de la posguerra*, Valencia, Universidad de Valencia, 1994, pp. 106-110.

⁸ ESTAMPA POPULAR DE MADRID, *Carta dirigida por el grupo de Madrid a los grupos de Sevilla, Córdoba, Valencia, Barcelona y Bilbao*, Madrid, s/f, [1963?], s/p. Agradecemos a Manuel Calvo que nos proporcionara este material.

que recogía, probablemente, a los destinatarios de la carta: Tomás Lloréns (por Valencia), Duarte (por Córdoba), Pallarés (por Sevilla), Mensa, Guinovart y Todó (por Barcelona), María Dapena y Mari Luz Bellido, la mujer de Ibarrola (por Vizcaya).

Sin embargo, no tenemos noticia de exposiciones de los grupos de Valencia o Barcelona anteriores a 1964. Por los testimonios de los artistas valencianos y catalanes tampoco parece que a principios de 1963 ellos fueran conscientes de su pertenencia a grupo alguno⁹. Además, el tipo de actividad de Estampa Popular que se reseña en la carta no se corresponde en absoluto con lo que hemos visto hasta ahora. La afirmación de que Estampa Popular había llevado “una vida de somnolencia” como “movimiento nacional” no tenía mucho sentido a principios de 1963: nunca antes se había hablado de un “movimiento nacional” y, hasta entonces, la actividad había sido muy superior a la de “una exposición cada año o cada dos años”.

Por otra parte, no se llevó a cabo ninguna de las propuestas que se mencionaban en la carta: las exposiciones siguieron siendo la actividad más destacada de la agrupación, no hubo “centro coordinador de todo el movimiento nacional”, ni “boletín mensual”, ni relaciones con “movimientos de grabadores de otros países”, ni tampoco se celebró ningún certamen de grabado¹⁰. Finalmente, aunque se mencionara este temprano interés, no hubo taller común ni se desarrolló una actividad significativa en el campo de la

⁹ El catálogo de la exposición de Estampa Popular de Sevilla en la Facultad de Derecho de Sevilla en enero de 1964 incluye un listado con los centros de Estampa Popular y sus componentes. Aquí no se incluye ni a Barcelona ni a Valencia. Tampoco se puede tomar como prueba ya que también podría haberse tratado de desinformación por parte del grupo sevillano, que ya desde entonces trabajaba de forma un tanto autónoma. De hecho, hay un error en los componentes de núcleo madrileño, al incluirse a Millares como un componente más. Cfr. ESTAMPA POPULAR DE SEVILLA, *Grabados de Estampa Popular* (catálogo de la exposición), Sevilla, 1964, s/p.

¹⁰ Quizá se pretendía con esta iniciativa emular los premios de editoriales como Ruedo ibérico (que contó con una sola edición, la de 1961), el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral (que, en esos años y desde su primera edición en 1958, había seguido la línea marcada por Carlos Barral, José María Castellet y José María Valverde) o el Premio Formentor, que otorgó sus primeros galardones en 1964 (entre otros, fue premiado Jorge Semprún por *El largo viaje*). Tanto si el grupo de grabado tenía en mente estas experiencias literarias como si no, lo cierto es que, plantear este tipo de iniciativa suponía también buscar otorgarse cierto grado de autoridad para potenciar un tipo de arte que no podía encontrar otras bases.

publicidad y la cartelería¹¹. En definitiva, se trataba más de una recopilación de deseos que de propuestas realistas.

A pesar de que nada de esto tuviera lugar ni entonces, ni más tarde, este tipo de propuestas nos parece indicativo de sus aspiraciones de crecimiento y perfeccionamiento como red de grupos. Esto probaba que eran conscientes de lo que podía ser efectivo en los nuevos tiempos aunque eso no pudiera salir adelante. Desde luego, no parece que los convocados acudieran a Quixote y, si lo hicieron, no debió ser con motivo de una reunión de las características apuntadas. Hay serios problemas en la nómina de los destinatarios de la carta: es la única vez que vemos el nombre de Pallarés ligado al grupo sevillano y María Dapena estuvo encarcelada hasta 1964. Aunque el contenido de la carta pudo haber sido elaborado por algún componente de Estampa Popular, consideramos prácticamente imposible que fuera redactada en 1963. Creemos que debió ser redactada con posterioridad a 1964-1965, quizá no por completo, sino como refundición de varios escritos o como una copia modificada de un documento anterior.

No parece que Estampa Popular de Valencia fuera el resultado de una reunión fundacional como tal, sino de la unión de núcleos de artistas y críticos con preocupaciones e inquietudes similares. El puente entre ellos lo habrían constituido los alumnos de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, que eran los futuros componentes del Equipo Crónica (Solbes, Toledo y Valdés), junto con Martí Quinto. Puesto que Solbes y Valdés fueron los encargados de organizar el Partido en Valencia¹², debió de producirse a través de ellos el contacto con otros miembros del PCE, como Ortega o Fernando Castelló. Este último estuvo vinculado a la organización de CC.OO., trabajaba como periodista en el diario *Pueblo* y se encargaba de recaudar los fondos para el

¹¹ Hay que tener en cuenta, no obstante, que muchos de los artistas de Estampa Popular se ganaban la vida como ilustradores y publicistas pero supeditados a lo que otros les mandaban, no como miembros del grupo de grabado.

¹² Al menos, se sabe que entre 1976 y 1977 ambos se habían dedicado, entre otras cosas, a organizar el Partido, "El ciclo *La partida de billar* comprende prácticamente toda la obra realizada por el Equipo Crónica entre finales de 1976 y finales de 1977. Durante este tiempo su actividad pública no profesional se ha centrado sobre todo en la construcción del Partit comunista del País Valencià". Cfr. Texto de Tomás Lloréns en el catálogo de la exposición de la serie *El billar*, 1978, s/p, en TOMÁS, Facundo (comisario), *Equipo Crónica en la colección del IVAM*, Valencia, IVAM, 2005, p. 33.

Partido en distintos ámbitos, entre ellos el de los artistas de Estampa Popular de Madrid (donde residía) y Valencia (de donde era originario)¹³. También fueron importantes las conversaciones con personas próximas a la organización política clandestina como Anzo, Aguilera Cerni o Gorrís.

Al mismo tiempo, los estudiantes de San Carlos también participaban en los debates en torno al arte organizados por Tomás Lloréns y Valeriano Bozal. Los contactos de estos últimos con Anna Peters, Alfaro y Monjalés¹⁴ terminan de configurar el mapa de las relaciones entre grupos interesados por el debate en torno al compromiso en las artes. Parece que los contactos de Madrid con Barcelona y Valencia se realizaron a un tiempo, puesto que unos y otros hablan de que Ortega mencionó la existencia del grupo vecino cuando les hablaba de crear el propio¹⁵.

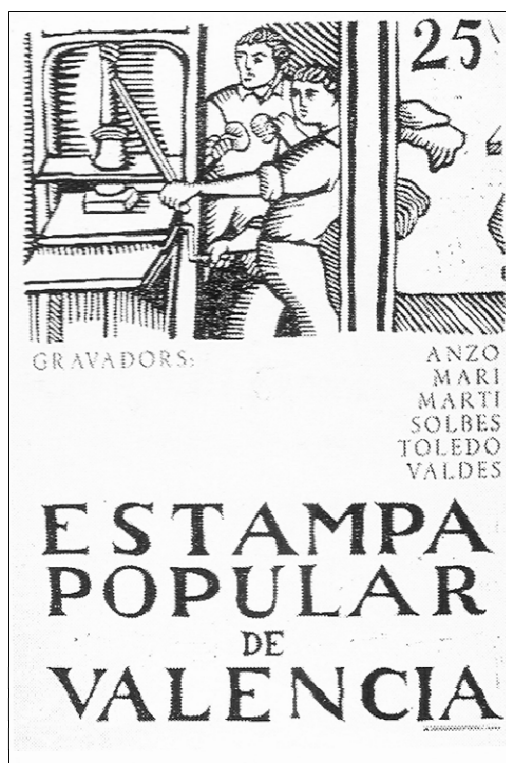
El grupo de Valencia contó pues con una gran cantidad de miembros en sus exposiciones, si bien no todos participaron en la totalidad de las muestras de Estampa Popular de Valencia. Los únicos participantes constantes fueron Anna Peters y los componentes del Equipo Crónica, que al principio aparecían como artistas individuales y, más tarde, se incluyeron como equipo, siempre con el soporte teórico de Tomás Lloréns. Este nuevo núcleo se sumó a los existentes, participando en los eventos colectivos organizados en nombre de

¹³ Cfr. Declaraciones de Fernando Castelló, en entrevista con la autora, Madrid, 15 de enero de 2008.

¹⁴ Aunque, al parecer, existían contactos de Lloréns con Monjalés, había algunas diferencias personales entre éste y Aguilera. Ello habría hecho que la colaboración de Monjalés con Estampa Popular llegara más tarde, según cuenta el propio artista, “Y justamente el papel de principal orientador que en la primera fase (de Estampa Popular) juega Aguilera, determina, a mi entender (...) que no se recaude mi colaboración, debido a diferencias existentes en ese momento entre el crítico y yo”. Según Jorge Ballester, Monjalés les habría propuesto a él y a Cardells (los miembros del Equipo Realidad) formar una Estampa Popular de Valencia más vinculada “con las tradiciones del resto de España, que eran más expresionistas, con un sentido más dramático, más patético”. Cfr. Declaraciones de Monjalés, en carta a Ricardo Marín Viadel fechada 11 de abril de 1981 y de Jorge Ballester en entrevista con Ricardo Marín Viadel, 27 de febrero de 1981, recogidas ambas en MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo en la plástica...*, Op. cit., 1981, p.154./ Todo se solucionó más tarde gracias a la “forzada y precipitada salida de Monjalés de España (...) pues era él quien con mayor ahínco defendía una de las dos tesis y esta fue la que perdió gas rápidamente, dejando despejado el terreno para la conformación del lenguaje novedoso que (...) [les] definió”. Declaraciones de Jorge Ballester, recogidas en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, Op.cit., 1996, p. 139.

¹⁵ Tanto unos como otros, hablan de que cuando Ortega les habló de formar su grupo (Valencia o Barcelona) el otro (Barcelona o Valencia, respectivamente) ya existía. Cfr. Declaraciones de Esther Boix y Anzo en *Ibidem*, 1996, pp. 120 y 138 respectivamente.

Estampa Popular. No obstante, desde el principio propusieron unas soluciones propias y, cierto modo, críticas en relación con lo hecho por los demás grupos. No sólo era urgente la protesta, sino también adaptarla a los nuevos tiempos



Joan Antoni Toledo, cartel de la exposición en el Seminari Metropolità de Montcada, noviembre de 1964

En el caso valenciano, al igual que en el del País Vasco, se sumaban a las reivindicaciones de la popularización del arte, las de un arte vinculado a una cultura propia, valenciana, que se concretaban en lo lingüístico y en la tradición. De ahí las referencias a las fallas y a la vertiente satírica y crítica del arte tradicional valenciano en las obras y en los textos presentados por estos grabadores. Además, publicaron algunos de los textos de sus exposiciones en valenciano. En general su iniciativa enlazaba con las preocupaciones acerca de la identidad valenciana que había animado a Joan Fuster a publicar *Nosaltres els valencians* en 1962, un libro que sería un hito en el desarrollo del valencianismo. El movimiento llegó a la universidad donde encontró un gran desarrollo y se hizo con un símbolo: Raimon¹⁶. A la denuncia en otras artes se

¹⁶En estos años tuvo mucha importancia el fenómeno de la canción dentro de los movimientos reivindicativos. Los conciertos de Paco Ibáñez se convertían así en actos de oposición. En el caso de Cataluña, Valencia, País Vasco y Galicia se sumaba a esto el empleo de una lengua prohibida lo cual era, en sí mismo, subversivo. Los grupos y movimientos ya citados, Ez dok aimaru, la Nova Cançó (donde se incluían figuras como Raimon o Els Setze Jutges) o la Nova Canción Galega se convirtieron así en referentes de los movimientos de oposición que bullían en las universidades en la época./ Del valor simbólico de Raimon, hablaba Tomás Lloréns en BOZAL, Valeriano; LLORÉNS, Tomás (coords.), *España, vanguardia...*, Op.cit., 1976, p.158.

sumó con fuerza el emergente fenómeno de la canción y éste contó también con la colaboración de los artistas de Estampa Popular.

La primera exposición de Estampa Popular de Valencia tuvo lugar, por mediación del profesor-sacerdote D. Agustín Andreu¹⁷, en el Seminari Metropolità de Montcada en noviembre de 1964¹⁸, siguió otra en la Facultad de Medicina, en la que se publicó el texto de Tomás Lloréns que se ha considerado el manifiesto fundacional del grupo. Al parecer ninguna de estas muestras suscitó reacciones positivas, es más, en Montcada, ni siquiera se contaba con una actitud favorable por parte de los organizadores. Así comunicaba Lloréns las primeras actividades del grupo a los compañeros de Estampa Popular de Madrid:

“Los grabadores tienen ya preparadas sus obras. Creo que saldrán mañana, con un poco de retraso, es verdad. Espero que no resulte demasiado trastorno para vosotros. Creo que, mañana también, os mandarán el dinero para catálogo y montaje.

Tu nombre estaba incluido en la lista de los que debían recibir el catálogo y carteles de las exposiciones que hemos realizado, pero creo que ha habido ciertos retrasos en los envíos: por si no los has recibido te los incluyo ahora. Hemos realizado hasta ahora dos exposiciones: Seminario Metropolitano (primeros días de noviembre) y Facultad de Medicina (primeros días de Diciembre). En los dos sitios los grabados han despertado una reacción hostil. Tenemos en perspectiva una exposición en Cullera (15 de este mes) y otra en la Facultad de Filosofía (8 de enero, a la vuelta de las vacaciones); en estos dos sitios, esperamos, por el contrario, una acogida muy favorable, dado el ambiente que existe entre los organizadores (en los dos primeros sitios la exposición se montó un poco a contrapelo de las entidades patrocinadoras).

(...) Hemos recibido la visita de Mensa. Está haciendo gestiones para la constitución de Estampa Popular en Barcelona.”¹⁹

Como se puede deducir del contenido de la anterior carta, a finales de 1964 no sólo había comenzado a actuar un grupo de grabadores en Valencia,

¹⁷ Cfr. Declaraciones de Anzo, recogidas en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op.cit.*, 1996, p. 138.

¹⁸ Puesto que su cartel no mencionaba la fecha, datamos esta exposición en noviembre en función de las referencias en la carta de Tomás Lloréns. Sin embargo, otros estudiosos del tema afirman que se celebró en octubre de ese mismo año. Cfr. MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social...*, *Op.cit.*, 1981, p. 132.

¹⁹ Carta de Tomás Lloréns a Francisco Álvarez, sin fecha (probablemente de la segunda semana de diciembre de 1964). Agradecemos a Francisco Álvarez que nos proporcionara este material.

sino que se estaba gestando una muestra contando con la colaboración de los madrileños. Es posible que se tratara de la exposición de Estampa Popular de Valencia en el CAUM, aunque ésta no tendría lugar hasta octubre de 1965 como explicaremos más adelante.

Probablemente a finales de noviembre y, en todo caso, entre las muestras de Montcada y la de la Facultad de Medicina, se celebró tal y como recoge Ricardo Marín²⁰, una exposición en Concret Llibres acompañada de un coloquio. Esta librería estaba en la plaza Alfons el Magnànim y Tomás Lloréns estaba muy relacionado con quienes la dirigían lo cual explicaría que la muestra se hubiera organizado de un modo más rápido y flexible, siendo un factor que explicaría su omisión en la anterior carta de Lloréns. Era una de las primeras librerías-tiendas de discos de Valencia, en su interior, además, se colgaban algunas exposiciones. Así allí pudieron verse obras del Equipo Realidad²¹ (que hizo los soportes para los auriculares y paneles decorativos), de Vedova, Saura, Millares o Canogar. Los miembros del Equipo Crónica recordaban así la exhibición:

“Aquella exposición y coloquio, fue prácticamente la “puesta de largo” de Estampa Popular. Aunque la exposición del Seminario de Montcada fue anterior, exponer allí no tenía una incidencia pública muy fuerte. El impacto de esta exposición fue tal que en el coloquio, incluso hubo alguien que puso en duda Estampa Popular y se levantó una pequeña polémica”²²

Como apuntaba el último hecho comentado por el Equipo Crónica, se iba a levantar la polémica en torno a los grupos. Y es que, de ahí en adelante, la adecuación de Estampa Popular y sus objetivos al mundo que pretendían cambiar se colocaron en el punto de mira. Esto se veía acentuado, además, por la trayectoria de las agrupaciones de grabadores existentes así como por lo renovador de la opción del grupo valenciano. Esto último mostraba que había otras opciones de expresión para conseguir los mismos objetivos, unas

²⁰ Cfr. MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social...*, Op. cit., 1981, pp. 148- 157.

²¹ El Equipo Realidad tuvo una participación muy interesante en este tipo de ambientes. Así, por ejemplo, también se encargó de hacer la decoración para el escaparate de la librería Tres i Quatre cuando se publicaron las obras completas de Joan Fuster.

²² Cfr. Declaraciones del Equipo Crónica en entrevista con Ricardo Marín, 24 de junio de 1981, recogidas en MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social...*, Op. cit., 1981, p.148.

formas que eran el resultado de un trabajo en equipo y no de la individualidad. La evolución de la crítica y la teoría del arte en un sentido y una velocidad diferentes a la de los primeros núcleos de grabado empezaba ahora a evidenciarse.

En noviembre de 1964 tuvo lugar una pequeña exhibición de Estampa Popular en la Maison de la Médecine en París²³. El único rastro documental que hemos encontrado de esta exposición es una comunicación sobre la misma, remitida a la Dirección General de Bellas Artes²⁴. Aparte del interés oficial por la muestra, aquí se mencionaba que tan sólo estuvo abierta cinco días por lo que pudo tratarse de una actividad organizada con rapidez, quizá en relación con algún otro evento. A pesar de eso, parece que se hizo un catálogo, puesto que la comunicación oficial decía adjuntar una copia del mismo.

Ricardo Marín Viadel²⁵ recogía la participación de los valencianos en una muestra llevada a cabo en este espacio y las cronologías de Estampa Popular de Madrid mencionaban la muestra en la Maison de la Médecine a finales del periodo 1964-1965²⁶. No sabemos, si se trata de un error o bien de que se hubieran celebrado dos exposiciones en el mismo lugar en fechas distintas. Ricardo Marín²⁷, recoge que representaron a la agrupación valenciana, los artistas Anzo, Gorrís, Martí Quinto, Solbes, Toledo y también Valdés, aunque

²³ La Maison de la Médecine, la creó en 1942 el Comité Parisien des Œuvres en Faveur des Étudiants. Su objetivo era ayudar a los estudiantes, proporcionándoles libros, salas de reunión y conferencias, facilidades para agruparse... En ella había grupos de jazz, música clásica, cine, pintura, fotografía. Es probable que la exposición de Estampa Popular tuviera lugar en una de estas salas debido a la corta duración de la muestra de la que nos habla la citada comunicación. El interés por las artes de la Maison de la Médecine se podía observar, por ejemplo, en su edición de revistas como *Neuf* dirigida por Clément Fauré (director también de la Maison de la Médecine) en cuya maquetación y concepción ya estaba presente la mano de Robert Delpire (entonces estudiante de medicina), que luego acabaría dedicándose al mundo editorial y artístico. Cfr. "Lettre à un médecin de Province", en *Neuf*, nº 2, París, navidad de 1950, p. 78.

²⁴ Comunicación entre la Dirección General de Bellas Artes y el Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores sobre la exposición de Estampa Popular en la Maison de la Médecine, s/f, AGA, Cultura, caja 705.

²⁵ Cfr. MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social...*, Op. cit., 1981, pp.152-160.

²⁶ En las cronologías de Estampa Popular en que se menciona esta exhibición no se precisa más su fecha. La muestra en la Maison de la Médecine sólo se incluye en un bloque de exposiciones celebradas entre 1964 y 1965. Cfr. *Estampa Popular de Madrid* (programa de mano de la exposición), Madrid, 1970, s/p.

²⁷ Cfr. MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social...*, Op. cit., 1981, p. 153.

este último no figurase en catálogo²⁸. Esta exposición se hizo con la colaboración de la galería Epona, por eso el texto que había en su catálogo era el mismo que había acompañado a los grabados que se habían visto en la galería en 1962²⁹. Fue Gorrís quien, como ya hemos constatado en sus declaraciones, organizó las exposiciones del grupo valenciano en el extranjero³⁰. No obstante, suponemos que también el papel de José Ortega debió de ser importante en las relaciones con la galería Epona de París.

A pesar de los deseos que había expresado Tomás Lloréns en su carta, la exposición de Cullera también se encontró con problemas puesto que fue cerrada por orden gubernativa. Su cartel, de una estética muy diferente a la que se había visto hasta entonces en cualquier exposición de Estampa Popular, empleaba elementos del cómic y la repetición de la imagen y del nombre de la agrupación, acusando las novedades que este grupo incorporaría a la crítica desde el arte. Así recuerda Lloréns esa exposición:

“En noviembre de 1964, el grupo de Estampa Popular de Valencia, consiguió hacerse invitar a una exposición en Cullera. El grupo se había constituido durante el verano y había hecho su primera exposición en octubre, en los comienzos del curso escolar. La exposición en Cullera era la tercera en el programa de Estampa Popular, y la primera que se iba a realizar fuera del ambiente urbano y universitario de Valencia. (...) En 1964 [Cullera] estaba ya afectada por los comienzos del *boom* turístico: extranjeros, traídos por los *tour operators* y empleados del sector terciario, procedentes principalmente de Valencia o de Madrid. Sin embargo, debido a razones sociales y geográficas, el núcleo original de la ciudad se mantenía aún ampliamente intocado. La población constituía una muestra bastante típica del espectro social del País Valenciano (considerando el país sin el núcleo de la capital) (...) En 1964 todo este mundo se encuentra metido en un rápido proceso de modernización (...) En Cullera, por supuesto, no había galerías de arte; ni siquiera una tienda de venta de litografía comerciales y material para artistas. Para organizar una exposición había que recurrir a los locales de alguna institución de tipo público o semipúblico, categoría que en los pueblos del País Valenciano está representada, a lo largo del siglo XX, por los “casinos” (...) Llegamos a Cullera con los grabados –previamente se había distribuido por la ciudad unos carteles anunciadores, con un corto texto en catalán,

²⁸ Cfr. *Ibidem*, 1981, p. 159.

²⁹ Cfr. *Ibidem*, 1981, p. 153.

³⁰ Cfr. *Ibidem*, 1981, p. 155 y también declaraciones de Josep Maria Gorrís, en GANDÍA CASIMIRO, José, *Estampa Popular...*, *Op. cit.*, 1996, p. 141.

que presentaba las intenciones de Estampa Popular de Valencia- y con la ayuda (y frente a la expectación) de curiosos, clientes y habituales del centro, colgamos la exposición. A las siete o las ocho de la tarde estaba prevista la inauguración, con un encuentro entre artistas (y crítico) y público. Poco antes de la hora, sin embargo, llegó el jefe local de Falange y nos ordenó suspender los actos, descolgar la exposición y salir del local. Intentamos discutir, pero frente a la amenaza de la llegada de la Guardia Civil por una parte, y de clausura definitiva del centro, por otra, nos fuimos. Un par de horas más tarde estábamos todos –jóvenes de Cullera, artistas y crítico de arte, hasta un total de 20 o 30 personas- en una casa particular de Cullera. Bebimos vino, discutimos de política y cantamos canciones (algunas de ellas clandestinas).”³¹

Los nuevos planteamientos de esta agrupación se detectaban también en la presentación que hizo Tomás Lloréns para la exposición de Cullera³². Esta muestra fue la primera y la última celebrada por Estampa Popular de Valencia en espacios valencianos distintos al universitario o su entorno. De hecho, enseguida, a principios de diciembre de 1964, tuvo lugar la exposición en la Facultad de Medicina de Valencia que anunciara Lloréns en su carta. Como ya comentamos con anterioridad, en su cartel se empleaba un fragmento de un aca del siglo XIX y, en el reverso, se reproducía el mencionado texto-manifiesto de Tomás Lloréns. Éste era un contexto mucho más dinámico y permeable pero, sobre todo, era también más cercano a los artistas ya que, en cierto sentido, era controlado por ellos. No olvidemos la importancia que tuvo la Universidad en la configuración de este núcleo, así como el vínculo de sus componentes con los miembros del Equipo Realidad, que estaban activamente implicados en la vida universitaria ya que eran los representantes de su Facultad en la Asamblea Libre de Estudiantes de la Universidad de Valencia.

La elaboración de calendarios y otros objetos de difusión (postales, portadas de revistas, etc.) fueron las otras ocupaciones de Estampa Popular de Valencia. No obstante, aunque tuvieron que buscar la forma de escapar a la

³¹ BOZAL, Valeriano; LLORÉNS, Tomás (coords.), *España. Vanguardia artística...* Op. cit., 1976, pp. 161-162.

³² LLORÉNS, Tomás, *Perquè es fa un art popular* (catálogo de exposición), Cullera, 1964, s/p, recogido en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular ...*, Op. cit., 1996, pp. 24-25.

censura y la represión del régimen, esta agrupación siguió participando en las exhibiciones organizadas por el resto de grupos españoles.

Centrarse en la Universidad y en la realización de imágenes para objetos de uso suponía pensar en un público muy determinado, que se suponía culto y situado en un plano ideológico similar al de los artistas. En relación con esta forma de concebir su trabajo, los artistas se replantearon el lenguaje estético que habían de desarrollar. Los críticos avanzados, en general, acogieron la estética desarrollada por los grupos de Valencia con gran entusiasmo. En cambio, el público de las muestras de Estampa Popular no experimentó un cambio significativo y tampoco se sintió necesariamente más identificado con las imágenes de esta nueva estética. A mediados de la década, el acontecimiento artístico que movió a grandes cantidades de personas no fue una exposición de Estampa Popular, del Equipo Crónica o del Equipo Realidad. Joaquín de la Puente comentaba así el fenómeno en *Artes*:

“Se agota la edición del catálogo puesta a la venta. El público, el público en masa considerable, acude a la exposición. Hecho insólito. Hasta ahora, allí, en el Paseo de Recoletos, 20, bajos de la Biblioteca Nacional, sólo había habido alguna masa humana en las inauguraciones –encuentro de amigos y de los que medran haciéndose ver, acechando con sonrisas petitorias, apretando manos-; en especial, en las inauguraciones de exposiciones como las de Benedito, Sotomayor o Pellicer, q.e.p.d., pintores a quienes Dios guarde en su seno (...) Hacía mucho, más de la cuenta, que al hombre de la calle no le producía mella alguna el arte”³³

El crítico se refería a la exposición de Juan Genovés, la que fue portada del *ABC*, la que tenía un estilo y una temática que el cronista asociaba al movimiento más moderno del momento: Crónica de la Realidad³⁴. A finales de 1965, Tomás Lloréns incluía una crítica a Estampa Popular al hacer balance del primer año de vida del colectivo valenciano, un balance que, sintomáticamente, concluía hablando del Equipo Crónica. Se trataba, en cierto

³³ Cfr. PUENTE, Joaquín de la, “Juan Genovés, “Crónica de la Realidad”, acontecimiento”, en *Artes*, nº 72, Madrid, 23 de noviembre de 1965, p.11.

³⁴ De hecho, el propio Genovés se reconocía en esta definición unas páginas más adelante, aunque también decía que su estilo era diferente al del Equipo Crónica. Cfr. CAJIDE, Isabel, “Entrevista con Juan Genovés”, en *Artes*, nº 72, Madrid, 23 de noviembre de 1965, p. 35.

sentido de la recepció del moviment iniciat a principis de la d cada per
 els grups nascuts a mitjans de la mateixa:

“Deixant de banda les limitacions que pogueren derivar de les qualitats personals dels participants, nosaltres creiem que hom hi podia observar algunes deficiències a la base mateixa de la seva concepció del realisme.

1) La més important, (...) l’Estampa Popular havia restat en una simple actitud de tipus populista. Hom feia una confusió t pica entre allò popular (considerat amb una visió idealitzada) i tot el que és bo (“inoc ncia”, “vitalitat”, “martiri”, etc.) segons un acr tic sistema de valors. Els judicis de valor no provenien de l’observació de la realitat, sinó que se sobreposaven, preformats d’antuvi, a aquesta observació. El populisme és una conseqüència de la mala consciència.  s una actitud t pica de l’intel lectual que, en interessar-se, no pas per uns objectius concrets de canvi històric, sinó per la necessitat de tranquil itzar-se moralment, resta en un proc s constant de “professió de fe”, com més “extremista”, millor.

2) D’aquesta visió intel lectualista de l’esperit popular derivaven sèries limitacions pel que fa a la temptativa de canviar el car cter sacral que hom li atribueix dins la nostra societat a l’activitat artística (...). En fer contingut d’aquesta activitat la transmissió d’un sistema de judicis de valor preformats, hom continuava fent-ne una activitat mitificadora (...) Dient-ho d’una manera simple i brutal, però potser no massa llunyana de l’excitació, els artistes d’Estampa Popular de Madrid, Bilbao, Sevilla, etc, es pensaven fer un art realista perquè pintaven camperlos morts de fam, i es pensaven preservar la dignitat de l’art perquè dibuixaven amb un estil més o menys remisscentment picass .

3) Pel que concernia el llenguatge, nosaltres trobàvem aquestes deficiències en el treball de l’Estampa Popular anterior:

A més de respectar els hàbits artístics als quals m’he referit, hi havia una temptativa d’utlitzar els modes d’expressió de l’art popular (...); aquesta temptativa, però, quedava limitada a unes vagues referències fetes a una estil tica de tipus tradicional o folklòric, de folclores manual (...) Es tractava d’una conseqüència més del populisme que abans he assenyalat. (...) A l’hora d’haver d’incloure un contingut informatiu a la comunicació artística (la qual cosa és exigència de tot autèntic realisme) aquest hàbit posa unes limitacions molt sèries.

d) Tocant al problema de la multiplicació de l’obra d’art (...), el recurs al gravat en les seves tècniques tradicionals era un mitjà molt insuficient, sobretot si prenem en compte que la vida de dascun d’aquests gravats es limita, en el millor dels casos, a   ser exportat en una sala d’art de tipus convencional i a   ser adquirit per un *amateur* o un col ccionista.”³⁵

³⁵ Cfr. LLORÉNS, Tomás, “Un any d’Estampa Popular..., *Op. cit.*, novembre de 1965, pp. 41-43.

La crítica avanzada, la que había sido la primera en prestar atención a Estampa Popular, dejó de considerar que la actividad de la agrupación se situara en la vanguardia del arte comprometido español³⁶. Su lugar lo ocupaban ya, claramente, las propuestas que se consideraban en la corriente de la Crónica de la Realidad. Uno de sus representantes era el Equipo Crónica, compuesto por tres de los artistas de Estampa Popular (Solbes, Toledo y Valdés, aunque pronto sólo serían Solbes y Valdés). En la primera exposición del equipo, que se había celebrado en el Ateneo Mercantil de Valencia, en noviembre de 1964, participaron también algunos miembros del grupo de grabadores: Mensa, Anna Peters y Martí Quinto.

En el cartel sólo se mencionaba a los artistas que exponían, no obstante Tomás Lloréns³⁷ afirmaba que aquí ya se presentaba a este grupo como Equipo Crónica. Como se puede ver en el citado cartel, la estética de las obras no difería mucho de la que se estaba desarrollando en los grabados de Estampa Popular en Valencia. De hecho, ya hemos explicado que ambos colectivos se fundaron a la vez y compartieron miembros. La división no respondía a los componentes del colectivo sino a los objetivos planteados. Mientras que Estampa Popular se orientaba a la realización de exposiciones frecuentes en función de lo coyuntural, con temática cotidiana y anecdótica³⁸, el Equipo Crónica se encargaba de trabajar la pintura, siendo más sistemático y profundo en los temas y su tratamiento. Frente a las obras individuales realizadas y multiplicadas con rapidez gracias al grabado, las pinturas del equipo eran pensadas y elaboradas de forma colectiva³⁹. Esta división del trabajo estaba detrás de los resultados plásticos obtenidos por Estampa Popular de Valencia, tal y como explicaba Martí Quinto:

“Si se hace un análisis formal, yo creo que se evidencia claramente que nosotros, o al menos yo, no me lo planteaba al nivel de una obra con un tratamiento unitario, en el sentido de adecuar una forma a un

³⁶ Recordemos que Valeriano Bozal hablaría ya, sólo un año después, de la crisis de Estampa Popular. Cfr. BOZAL, Valeriano, “Juan Genovés”..., *Op. cit.*, diciembre de 1966, p. 6.

³⁷ Cfr. MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social...*, *Op. cit.*, 1981, p.173.

³⁸ Esto explicaría que Lloréns, como otros teóricos más tarde (Aguilera Cerni y Castellet) se refiriera a la provisionalidad de las soluciones propuestas por Estampa Popular de Valencia.

³⁹ Cfr. LLORÉNS, Tomás, *Equipo Crónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, pp. 9-12.

tema concreto, a un resultado. Manejaba el linoleum como podía haber manejado cualquier otra cosa, no teníamos oficio de grabador. Además había unos personajes que son inventados y otros tomados de modelos dados en revistas, prensa, etc. Entonces todavía no habíamos encontrado que unos y otros tuviesen un tratamiento semejante, que las diversas partes de la imagen se correspondieran estrictamente, consiguiendo dar una idea de unidad a todo el trabajo en conjunto. Era más problema de trasladar a la pintura toda una serie de ideas que teníamos. No estaba tan preocupado porque unos personajes y otros tuvieran un lenguaje gráfico semejante.

Ahí radica también el efecto pasajero que debían tener este tipo de trabajos. Si los hubiésemos abordado con una mentalidad más pictórica, con una mayor preocupación formal, hubiese salido una obra con unas mayores cualidades plásticas como grabado, pero estas obras hay que mirarlas más por las intencionalidades que por los resultados formales”⁴⁰

5.1.2. Realismo intencional

“A lo largo de los años cincuenta el sector líder de la cultura española era el de la poesía. Sólo a finales de los años cincuenta empieza este liderazgo a ser contestado desde el sector de la novela. El primer impulso hacia el realismo viene, según he mencionado ya, del campo de la poesía (ligado sobre todo a los nombres de Celaya y Blas de Otero), y se manifiesta en el énfasis que recibe la temática social, en la eliminación (o casi) de metáforas y epítetos, en la utilización de formas lingüísticas próximas al lenguaje coloquial, etc. En el campo de la novela a estas características se añade la relativización del lugar del sujeto-narrador. (...) A finales de los años cincuenta, los nuevos caminos de la novela española se orientaban hacia el realismo crítico. Comparada con la novela, sin embargo, la poesía (aún la poesía realista) seguía dominada totalmente, de un modo absoluto, por el sujeto comunicante, se seguía haciendo en primera persona; y de la pintura realista (aun la de Estampa Popular) cabía decir lo mismo./ Recuerdo haber discutido con Castellet estos problemas (por lo que se refería al campo de la poesía) hacia finales de 1962 o comienzos de 1963. Cuando, en verano de 1964, se constituyó Estampa Popular de Valencia, la desaparición del “sujeto hablante”, fue uno de los puntos fundamentales del nuevo programa.”⁴¹

⁴⁰ Cfr. Declaraciones de Martí Quinto, en entrevista con Ricardo Marín Viadel, 23 de junio de 1981, recogida en MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo plástico...*, *Op.cit.*, 1981, p. 116.

⁴¹ Así explicaba Tomás Lloréns cómo él y José María Castellet (que también tuvo un importante papel en la creación de Estampa Popular Catalana, como veremos) interpretaron lo que estaba sucediendo en los campos literario y pictórico. BOZAL, Valeriano; LLORÉNS, Tomás, *España, vanguardia...*, *Op. cit.*, 1976, p. 164.

Lo que había sucedido antes en el campo literario, acabó ocurriendo también en la pintura. Una generación de críticos jóvenes, que estaban entrando entonces en el mundo laboral, iba a transformar la teoría estética del arte comprometido. Su formación era distinta de la de sus mayores, como lo corroboraban la bibliografía y las lecturas que citaba Valeriano Bozal⁴², uno de los protagonistas de esta “nueva generación” de críticos⁴³. A los comunes referentes marxistas (Marx, Engels y Lukács) y al existencialismo de Sartre, añadía Bozal, no sólo a Brecht, sino también el estructuralismo, al humanismo marxista, a la semiótica, a la semántica, a la sociología norteamericana... Estos permitieron explicar la inoperancia del realismo social, así como formular una propuesta mejor.

Tomás Lloréns estuvo activamente implicado en esta crítica al realismo. Sus aportaciones no las realizó sólo por escrito, o en las tertulias con artistas que organizaba con Valeriano Bozal, sino también a través un trabajo estrecho en colaboración con Estampa Popular de Valencia y el Equipo Crónica. El modelo que Lloréns tenía en mente era el de los artistas Arroyo, Aillaud y Recalcati⁴⁴. Éstos formaban parte de la Figuration Narrative, que se incluía dentro de la corriente de la Nouvelle Figuration. Los tres artistas mencionados se habían conocido en París en 1963 y realizaron juntos, en equipo, una de sus obras más emblemáticas *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*. A diferencia de sus predecesores, Estampa Popular de Valencia tenía modelos contemporáneos internacionales.

⁴² Cfr. BOZAL, Valeriano, *El arte del siglo XX...*, Op. cit., 1995, pp.449-452.

⁴³ Ya autores como Valeriano Bozal consideraban protagonistas de una “renovación de la crítica” a Juan Eduardo Cirlot, Alexandre Cirici, José María Moreno Galván y a Aguilera Cerni que se definía como “el grupo más sólidamente ligado a la vanguardia”, y no sólo a la española, sino también a la extranjera. Cfr. BOZAL, Valeriano, *El arte del siglo XX...*, Op. cit., 1995, pp. 364-365./ En la segunda mitad de la década de los sesenta comenzó a emerger un nuevo grupo de críticos como Valeriano Bozal o Tomás Lloréns (citamos a éstos, entre otros muchos, debido al papel que tuvieron en relación con Estampa Popular) que, con una formación universitaria adquirida en pleno “milagro económico”, serían los encargados de construir la historia del arte español contemporáneo en la transición y la posguerra. Y esto no sólo a través de la debatidísima exposición *España, vanguardia artística y realidad social* (1976) sino también, y sobre todo, a través de sus numerosas publicaciones.

⁴⁴ Cfr. LLORÉNS, Tomás, *Equipo Crónica...*, Op.cit., 1972, pp. 9-12.

Gracias a su formación e inquietudes, Lloréns conocía teorías que se estaban desarrollando en torno al análisis de la semiótica y la comunicación⁴⁵. La fusión crítica de estos conocimientos con los del realismo social y comprometido está en la base de su trabajo con Estampa Popular de Valencia, en la crítica que hacía al grupo madrileño y en la adscripción de la propuesta valenciana, no ya al realismo social, sino al “realismo intencional”.

“El movimiento Estampa Popular, pues, se define por su adscripción a una estética de realismo intencional, esto es, de correspondencia de los contenidos éticos que el artista propone con las líneas directrices de los deseos y las aspiraciones sociales del pueblo.

Al hacer suya esta formulación básica de Estampa Popular, el grupo de Valencia entiende haber llegado a las siguientes conclusiones:

Primera. Que los contenidos éticos que el artista propone lograrán una mayor eficacia en tanto en cuanto el espectador acceda a ellos por una vía objetivadora, e incluso satírica, eludiendo, en lo posible, los enfoques líricos o encomiásticos. (...)

Segunda. Que la eficacia dependerá en gran parte del grado en que se consiga proponer los contenidos éticos de una manera concreta, por medio de referencias concretas a situaciones reales vividas por el público, evitando una simbolización demasiado genérica. (...)

Tercera. Que para hacer más directa e inmediata la referencia a la realidad vivida por el pueblo, el artista plástico debe acercarse a estudiar y tratar de aprovechar los mecanismos de comunicación social a niveles no artísticos por medio de imágenes visuales (publicidad, cine, T.V., prensa gráfica), de los que nuestra sociedad es productora o difusora en gran escala. Estas conclusiones, naturalmente, no pretenden definir una esencia, sino fundamentar un programa, y el grupo de Valencia, en consecuencia, las considera tan provisionales como lo exijan ulteriores desarrollos del trabajo en grupo.”⁴⁶

El empleo del término “realismo intencional” implicaba un cambio en el centro de atención. Se pasaba de la preocupación por la relación entre la obra y el mundo, a la reflexión acerca del modo en que el espectador podía acceder al mundo a través de la obra⁴⁷. La eficacia comunicativa era el objetivo

⁴⁵ Esto se ve reflejado, por ejemplo, en el análisis que hacía de *Opera Aperta*, obra polémica y muy representativa del momento. En su crítica a Eco, Lloréns combinaba las ideas del libro con las suyas propias acerca de cómo lo estético estaba condicionado por lo social y lo económico. Cfr. LLORÉNS, Tomás, “*Opera aperta* de Umberto Eco”, en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, Valencia, enero-marzo de 1963, pp. 40-45.

⁴⁶ LLORÉNS, Tomás, *Perquè es fa un art popular...*, Op. cit., 1964, s/p.

⁴⁷ Darío Villanueva explicaba así el término en relación con la literatura, “La cuestión está no tanto en la imbricación del texto con la realidad cuanto en cómo los lectores se sirven de los textos para hacer enunciados sobre la propia realidad. Efectivamente, realismo intencional es

último⁴⁸. En vez de dirigirse a un público popular, a la vista de la experiencia previa, Estampa Popular de Valencia decidió orientarse hacia el público que podía acudir a sus exposiciones. Se trataba de los miembros de la incipiente clase media española y los jóvenes universitarios.

Hasta entonces, el pueblo que buscaban los artistas de Estampa Popular era el formado por los “perdedores” de la sociedad, los explotados, la clase oprimida, las víctimas, que se identificaban con los trabajadores. Aquella no era una realidad ficticia por lo que no se puede decir que su representación no era anacrónica. Sin embargo, la población urbana no era consciente de ella. De hecho, tampoco lo eran los artistas que, muchas veces, habían salido de la ciudad para buscar esa unión con el pueblo trabajador⁴⁹. Se trataba de una

igual a donación de sentido realista a un texto del que se hace una hermenéutica “de integración” –no de “reconstrucción” (Gadamer)- desde el horizonte referencial proporcionado por la experiencia del mundo que el espectador posea” VILLANUEVA, Darío, “Fenomenología y pragmática del realismo literario”, en VILLANUEVA, Darío (compilador), *Avances en Teoría de la Literatura*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994. p.179.

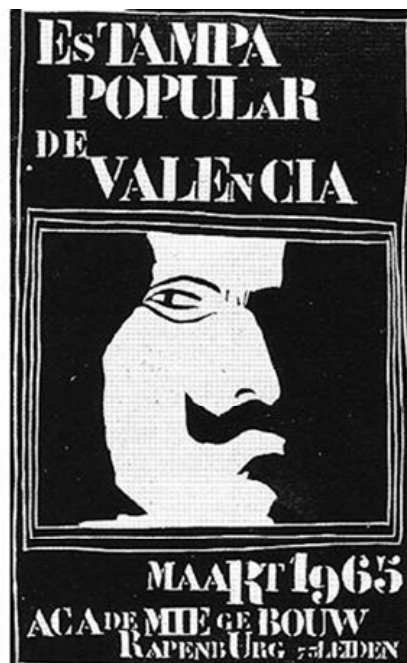
⁴⁸ Así lo expresaba el mismo Tomás Lloréns, “El concepto de expresión fue sustituido por el de comunicación como nuevo paradigma para la actividad artística. Esto implicaba reconocer un carácter objetivo a la obra como medio de comunicación, situar el efecto estético no en el nivel de lo subjetivo –como adhesión o simpatía de sentimientos (realización de la *Einfühlung* de los idealistas alemanes) entre la subjetividad del espectador y la del artista-, sino en el nivel de lo societal, reconociendo su carácter autónomo (y el de todo fenómeno cultural) con respecto a cualquier instancia psicológica./ La conciencia de este carácter objetivo de la pintura como sistema de comunicación, y la problemática de sus relaciones con los demás sistemas de comunicación visual fueron difundiendo en el mundo artístico español desde mediados de los años sesenta. En el nivel de la teoría esto condujo al desarrollo de los estudios de semiótica, teoría de la comunicación y teoría de la información para abordar problemas propios de la estética y de la historia del arte; en el nivel de la práctica (y de los “cambios de sensibilidad”, incluidos los cambios de “modas” artísticas) el cambio de paradigmas empezó a reflejarse en la nueva atención con que se siguió la difusión europea de la pintura pop americana e inglesa. (...) Ambos niveles, teoría y práctica, se combinaban en la obra del Equipo Crónica, directamente surgido de Estampa Popular de Valencia”. Cfr. BOZAL, Valeriano; LLORENS, Tomás, *España, vanguardia artística...*, *Op.cit.*, 1976, pp. 164-165.

⁴⁹ Era, por ejemplo, el caso de Ibarrola, Blas de Otero, Luis Garrido o García Ortega. En la obra de este último se acusa el impacto que le produjo la experiencia con los segadores. Aparte de sus obras individuales, baste citar para comprobarlo libros como *Campesinos* (1962) o *Les moissonneurs* (1965). Su relato se encuentra en uno de sus informes al PCE, “me había tirado diez días antes pintando campesinos en su propia salsa. Diez días cociéndome por esas llanuras manchegas, metido entre segadoras pasando calor y compartiendo a veces su comida, al objeto de conocer sus inquietudes, sus fatigas y “atraparlas” para llevarlas al lienzo. De todos modos te confieso que no he pasado ni mucho menos las fatigas que ellos pasan./ Presentía que tenían que suceder cosas maravillosas entre los campesinos para llevarlos al lienzo y aproveché la oportunidad de tener mis padres unos parientes que tienen una finca en C. Real y pasarme unos días entre ellos. La realidad no me ha defraudado, he podido conocer los problemas del trabajador de la tierra en su expresión más extremista entre el bracero y el terrateniente. (...) Y ahora ¿Puedes tú creer, con esta maravillosa experiencia de brutal realismo que puedo yo ser surrealista pintando o tener de norte pictórico otro ismo que tenga tan poca o menos consecuencia aún? (...) Ser artista es tener la facultad de crear un sentimiento en otra persona a través de un medio artístico –música, pintura, escultura, etc.- Si

forma de poner en práctica las recomendaciones que ya hiciera Lenin a los artistas, “individualistas obstinados”, para que fueran a las fábricas y a los lugares donde se encontraba el proletariado para encontrar la inspiración necesaria para su obra⁵⁰.



Velázquez, *Autorretrato*, 1650



Josep Maria Gorrís, cartel de la exposición en la Academie ge Bouw, marzo de 1965

Para poder llevar a cabo la labor crítica que deseaban, consideraron que había que optar por adaptarse a la manera de mirar de su público. Lo individual y expresivo se dejó de lado a favor de lo colectivo y comunicativo. No se buscaba mover el corazón del espectador más que a través de su cerebro. Había que plantear obras que le implicaran activamente, dejando huecos de forma consciente (e inteligente) para que fueran rellenados gracias a la

eres dueño de esta facultad y puedes crear una emoción, es lógico que puedas cumplir una misión educadora”. GARCÍA ORTEGA, José, Carta a un amigo, Madrid, 22 de octubre de 1952, AH PCE, Sección Dirigentes, dossier de José Ortega, caja 32/11, pp. 3 y 6./ Además Ortega se encargó de elaborar un informe sobre la situación de los campesinos en Andalucía y tuvo alguna experiencia de salidas al mar con marineros. Cfr. [GARCÍA ORTEGA, José] *Informe de Pepe (“el pintor”) que ha recorrido Andalucía a pie este verano*, s/f [a mano, en una esquina, consta la fecha 22 de octubre de 1956], p. 1, AH PCE, Sección Dirigentes, dossier José Ortega, caja 32; *Extractos de una carta de Ortega a Antonio (Menéndez, amigo de Ortega exiliado en París)*, Lastres, 19 de agosto de 1953, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 33.

⁵⁰ “Recuerdo las palabras que me dijo Vladimir Ilich,/ -Vosotros los artistas, individualistas obstinados, id a las masas, id a las fábricas. Allí recibiréis impulso para vuestro trabajo creador, allí encontraréis lo que ahora es necesario para el proletariado”. MERKULOV, “Sobre el camino del porvenir”, en *Izvestia*, 3 de marzo de 1929, recogido en FRÉVILLE, Jean (selección y prólogo), *Lenin. Escritos sobre la Literatura y el Arte*, Barcelona, 1975, p.219.

experiencia del mundo que tuviera el observador. La tradición valenciana podía todavía justificar algunas imágenes y mecanismos⁵¹. Sin embargo, creemos que ésta era tratada, sobre todo, como un tópico, una imagen que podía ser entendida por un amplio sector de la población y que, por tanto, abría muchas posibilidades de significación.

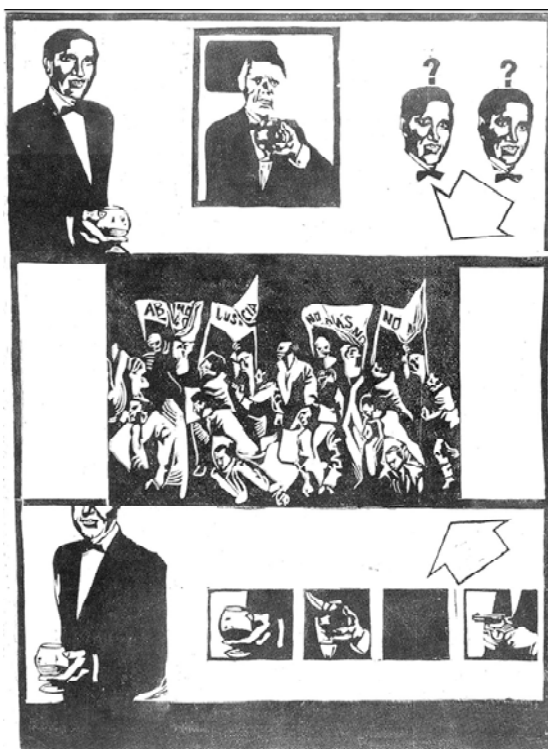
Algo similar ocurría con la tradición pictórica. Goya, Velázquez, los mexicanos, el grabado popular y los demás modelos que los críticos habían señalado con anterioridad, se reivindicaban, se proclamaban y se subvertían ahora desde el papel. Así, por ejemplo, una estampa antigua ilustraba el cartel de la exposición en Montcada, una viñeta de un auca era el icono en la muestra en la Facultad de Medicina, una imagen velazqueña aparecía en el cartel de una muestra en Holanda y un retrato de María Luisa de Parma pintado por Goya era el motivo, deformado, de una estampa más.

El uso que se hacía de estas imágenes dependía de la finalidad con que se emplearan. En unas ocasiones se trataba de definir el grupo visualmente, así sucedía cuando se citaban directamente los que se consideraban modelos que habían inspirado a Estampa Popular. En cambio, cuando se pretendía realizar una crítica a través de ellas, era habitual que la imagen se modificara, que las figuras se deformasen o que se combinaran con otras para actualizar su significación y ampliar el alcance crítico de la obra. La tradición elegida era respetada y reivindicada visualmente, mientras que la que se consideraba impuesta por el régimen se denunciaba en lo que tenía de construcción y de incoherencia con la realidad.

Y es que para Estampa Popular de Valencia lo popular y la tradición no englobaban sólo usos de épocas pasadas, sino también los contemporáneos. Incluía también aquellas tradiciones generadas o difundidas por el régimen, tanto en lo que a hábitos y costumbres se refiere, como en lo relativo a las figuras que se consideraban más representativas de la tradición artística española. Por otra parte, el desarrollo económico de los años sesenta había difundido una serie de imágenes a través de los medios de comunicación que iban desde la televisión al cómic. Finalmente, la cuestión identitaria, falseada

⁵¹ Así lo hacía, por ejemplo, Vicente Aguilera Cerni. Cfr. *I Exposición Nacional de Estampa Popular* (programa de mano de la exposición), L'Hospitalet de Llobregat, 1966, s/p.

por el turismo y los tópicos, también fue objeto de sátira en series como las tarjetas postales *Mirant València* que mostraban la simplicidad, la incoherencia y la ridiculez del tópico.



Rafael Martí Quinto, *Anuncio copa de Veterano*, 1964



Joan Antoni Toledo, *S.A.!*, 1964

Se hizo, pues, una apuesta decidida y consciente por la interpretación del sentido de la imagen en función de asociaciones externas o internas a la propia obra, en una mezcla entre el “montaje de atracciones” de Eisenstein y las repeticiones de motivos del Pop. Era el caso de estampas como la de *Anuncio copa de Veterano* o la de *S.A.!* Esta última denunciaba, en tres viñetas, la mercantilización del país y sus tradiciones de cara al turismo. Rafael Martí Quinto, autor de la primera, comentaba así su forma de trabajar:

“La seriación de las imágenes era uno de los problemas que abordábamos en los grabados. Hay unos que están más condicionados por la imagen de televisión, recogida casi literalmente en sus rasgos esenciales la repetición de la mano con la copa hasta traducirse en una mano portadora de pistola, es un ejemplo. Es un poco el pequeño análisis que uno hacía de cómo se produce la imagen de televisión. A mí me interesaba la síntesis lineal de la figura para poderla repetir una serie de veces y después invertirla en la parte inferior. En cierta manera había un ajuste entre la imagen televisiva del comic y la sucesión que yo quería establecer para transformar la copa en una pistola (...)

Formalmente todo esto supuso un cierto impacto en cuanto a la manera de entender la pintura y el dibujo. En cuanto a calidad plástica era bastante pobre, podía haberse desarrollado más, podían haberse profundizado los análisis⁵²

Las técnicas de reproducción también se ampliaron en virtud de esta manera de entender el arte y su relación con el público. Se introdujo, junto al grabado sobre linóleo, la serigrafía (característica del Pop) que, entre otras cosas, permitía la inclusión y deformación de imágenes fotográficas en las estampas. Era otra forma de introducir la realidad en la obra, de un modo que, por un lado, hacía perder protagonismo al artista creador y que, por otro, jugaba con la supuesta objetividad del medio. Así pudo verse la imagen de una Carmen Polo, cargada de collares, en estampas como la de Antonio Toledo. Las deformaciones que antes se habían logrado en virtud del trabajo en la plancha se conseguían ahora también modificando y retrabajando una imagen fotográfica dada.



Joan Antoni Toledo, s.t.,
1964

Los componentes del núcleo valenciano realizaban una obra que tenía que ver con el entorno urbano y culto en que se movían. En realidad, esto no suponía un gran cambio en relación con la forma de concebir el artista que tenían los demás grupos. En todos ellos se consideraba que el creador era uno

⁵² Declaraciones de Martí Quinto, en entrevista con Ricardo Marín Viadel, 23 de junio de 1981, recogida en MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo plástico...*, Op.cit., 1981, p. 118.

más del grupo al que se dirigía. Esto le permitía conocer y reflejar sus problemas. En el caso valenciano, por tanto, sólo se había añadido la consideración de que los artistas eran parte de esa clase relativamente culta que visitaba las exposiciones. No era necesario que los jóvenes pasaran una temporada en el campo, en la fábrica o en la mina, a los grabadores valencianos les bastaba con reflexionar sobre lo que les rodeaba y analizar los mecanismos por los que ellos mismos se relacionaban con el mundo. Haciendo uso de su experiencia y de sus conocimientos, podían así desarrollar una estética del realismo intencional que moviera a la reflexión y a la crítica, no a la compasión.

5.1.3. *Mientras tanto, en Andalucía y Vizcaya...*

Los grupos andaluces participaron aún en algunas muestras colectivas organizadas por Estampa Popular. Sin embargo, si en sus inicios estos grabadores habían seguido los pasos de los fundadores de Estampa Popular, poco a poco su actividad se fue desarrollando en un sentido diferente al que marcaba la agrupación madrileña. El grupo cordobés se desintegró pronto mientras que el núcleo sevillano se dedicó a desarrollar su trabajo al margen del resto, siguiendo un criterio propio, que buscaba una relación más estrecha con el pueblo trabajador al que se dirigía.

Sus componentes sitúan la disolución del Grupo Sevilla en 1962⁵³. En esa fecha, Francisco Cortijo, que hasta entonces había actuado como su impulsor abandonó el grupo. Sin embargo, como ya hemos visto, hasta 1964, Cortijo siguió participando en exposiciones de Estampa Popular, y en ellas su nombre aparecía asociado al del Grupo Sevilla, junto con Cristóbal y Cuadrado. No sabemos si se trata de un error de fechas o bien de que Cortijo hubiera abandonado el trabajo en grupo en 1962, aunque su obra siguiera figurando en las exposiciones colectivas⁵⁴. Sea como fuere, la ruptura debió de

⁵³ Cfr. GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op. cit.*, 1996, pp.15 y 68-72; PALOMO DÍAZ, José, *La estampa de Málaga...* Vol. II, *Op. cit.*, 2005, pp. 11-13.

⁵⁴ Hay que tener en cuenta que todas las exposiciones en que participó el Grupo Sevilla entre 1962 y 1964 fueron organizadas por miembros de otros colectivos de Estampa Popular y no tuvieron lugar en Sevilla lo cual descargaba a los artistas sevillanos del peso de la gestión de este tipo de muestras. El hecho de que Cortijo aparezca en el reparto de gastos de la

darse en algún momento entre 1962 y 1964, fechas entre las que la actividad el núcleo sevillano se interrumpió ya que, entonces, sus componentes no organizaron ninguna exposición.

Era el desenlace lógico de problemas que se habían planteado desde los mismos inicios del grupo, y a los que ya nos hemos referido brevemente: mientras que Cortijo opinaba que había que exponer el trabajo del Grupo Sevilla en galerías de arte y otros lugares especializados, Cristóbal defendía la idea de llevar real y literalmente el arte a las masas. Este último consideraba fundamental que se mostraran las estampas que realizaban en las fábricas y demás ámbitos de trabajadores⁵⁵. Aparte de las diferentes concepciones ideológicas en torno al arte que había detrás de todo esto, y que son las que aducían los protagonistas de la disputa cuando hablaban de ella⁵⁶, quienes vivieron la situación desde fuera, mencionaban también la importancia de cuestiones de tipo práctico. Cortijo tenía ya una familia de la que hacerse cargo, mientras que Cristóbal y Cuadrado, por ser más jóvenes, aún no tenían preocupaciones económicas tan acuciantes⁵⁷.

Así, Cortijo comenzó a hacer carrera en solitario en Sevilla y Madrid, donde además era profesor de Bellas Artes. Mientras tanto, Cuadrado continuó con la pintura pero su actividad política le llevó a pasar dos periodos en la cárcel: seis meses en 1964, en Sevilla, y tres años y medio cuando fue detenido en Barcelona en 1969, en las prisiones de Barcelona, Segovia, Jaén y Palencia⁵⁸. El artista siguió grabando en la cárcel, con unos medios muy

exposición de Quixote que hemos mencionado anteriormente indica, no obstante, que su participación en las exposiciones era si no activa, sí responsable (no se trataba de una exposición de los fondos que del artista pudieran tener sus compañeros).

⁵⁵ Declaraciones de Francisco Cuadrado, en entrevista con la autora, San Juan de Aznalfarache, Sevilla, 17 de abril de 2006; declaraciones de Cristóbal Aguilar, en entrevista con la autora, Ronda, Málaga, 5 de julio de 2007.

⁵⁶ Cfr. Declaraciones de Francisco Cortijo y Cristóbal Aguilar en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, Op. cit., 1996, pp. 68 y 69-70, respectivamente.

⁵⁷ Declaraciones de Francisco Cuadrado, en entrevista con la autora, San Juan de Aznalfarache, Sevilla, 17 de abril de 2006.

⁵⁸ Ya le habían “fichado” cuando le multaron por participar en una manifestación del 1º de mayo en 1963. En 1964 le detuvieron por hacer propaganda ilegal, pasó seis meses en la cárcel de Ranilla. Allí no dejó de pintar. En 1965 se casó y la pareja se fue a vivir a casa de Francisco Cortijo, en Alcalá de Guadaira. En 1967 él y su mujer se fueron de Sevilla porque sabían que la policía andaba tras ellos. Les detuvieron en Barcelona, en mayo de 1969. Pasó tres años y medio en distintas cárceles y, finalmente, salió en libertad gracias a un indulto

rudimentarios pero con mucho empeño. Por eso, hasta su puesta en libertad, Cuadrado quedó algo del trabajo de la agrupación. El Grupo Sevilla quedaba así totalmente desarticulado.

Cristóbal decidió reorganizarlo en 1964. Para ello contó con sus compañeros de célula del PCE, Manuel Baraldés, Alfonso Grosso y Manuel Barrios⁵⁹; y con varios jóvenes de la Escuela de Artes y Oficios, Enrique Acosta, Pedro Guerrero y Claudio Díaz, este último militante también del PCE. Éstos participaban del ambiente cultural sevillano más abierto del momento ya que frecuentaban las tertulias de la Bodega Salazar⁶⁰ y de la Casa Morales, más tarde asistieron también a las de la mítica Granja Viena de la Alameda. Además, Enrique Acosta y Pedro Guerrero eran ayudantes en la empresa de publicidad *Cid*, en la que trabajaba José Baraldés, que también había sido compañero de estudios de Cristóbal⁶¹. Mientras que todos ellos estaban ya desarrollando un trabajo en un sentido similar al de Estampa Popular, Claudio Díaz, en cambio, se sumó al grupo más por motivos de solidaridad política que de coincidencia de parecer estético⁶². Y es que, a pesar de ser militante del PCE, Claudio opinaba que el arte no debía subordinarse a la política. Por ese motivo también realizó pocas estampas con esta agrupación. Se les sumaría, con una activa participación en el grupo, Nicomedes Díaz Piquero que además de grabador era escultor.

relacionado con Matesa. Cfr. Declaraciones de Francisco Cuadrado, en entrevista con la autora, San Juan de Aznalfarache, Sevilla, 17 de abril de 2006.

⁵⁹ Cfr. Declaraciones de Francisco Cortijo en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, Op. cit. 1996, p. 69. Aquí también se dice que había iniciativas para reunir a pintores y escritores, para lo cual se formó el Grupo 62.

⁶⁰ Según Cortijo, hubo dos reuniones en la Bodega Salazar, a la primera asistieron unas treinta personas entre ellas Jaime Burguillos, Antonio Rojas, Carmen Laffón, Teresa Duclós, Segura, Marino Viguera, Manolo Carrasco, Federico López Pereira, Manolo Barrios, Alfonso Grosso, Pepe Gil y Pepe Soto. Según el artista, las reuniones se acabaron porque les hicieron un homenaje a Carmen Laffón y a él por haber celebrado sendas exposiciones en Madrid y porque firmó el documento de los 101 intelectuales denunciando los malos tratos a los mineros de las huelgas de Asturias y sus mujeres. Cfr. *Ibidem*, 1996, pp.16-17.

⁶¹ Cortijo también vinculaba a Estampa Popular con el grupo Mozárabe 62, integrado por pintores y escritores si bien ninguno de los artistas o de las publicaciones que sobre el tema hemos consultado, se refieren a este vínculo de Estampa Popular. Cfr. *Ibidem*, 1996, p. 69.

⁶² Cfr. Declaraciones de Claudio Rodríguez en entrevista con la autora, Sevilla, 31 marzo, 2007.



Enrique Acosta, dibujo y estampa, s.t, s.f.

El nuevo grupo pasó a denominarse Estampa Popular de Sevilla y desarrolló su actividad de un modo distinto al Grupo Sevilla. Ya no trabajaban en un estudio común sino que iban todos, guiados por Cristóbal, a tomar apuntes del natural en el campo y también en las plazas y tabernas de Sevilla⁶³. Las estampas de los artistas de Estampa Popular de Sevilla reflejaban la influencia del método de trabajo propuesto por Cristóbal. Si algunos artistas madrileños habían recorrido el campo y los suburbios en busca de inspiración, los jóvenes del grupo andaluz se preocupaban de recoger las impresiones de su ambiente más inmediato. Las bodegas, las tascas, las calles y los campos sevillanos eran plasmados, en apuntes rápidos, sobre el papel para ser luego trasladados a la plancha y estampados a cuchara en casa de Baraldés.

El marco elegido para mostrar su obra era preferentemente el de los ambientes obreros y universitarios. Se trataba de evitar los circuitos culturales institucionalizados integrándose en otros alternativos que permitieran un

⁶³ Cfr. Declaraciones de los artistas en distintas entrevistas con la autora, Enrique Acosta, Sevilla, 30 marzo de 2007; Pedro Guerrero, Sevilla, 2 de abril de 2007; Cristóbal Aguilar, Ronda, Málaga, 5 de julio de 2007.

acercamiento diferente a las obras expuestas. En esta misma línea se situó, la iniciativa de Francisco Cuadrado, que, cuando salió de la cárcel, se dedicó a recorrer centros culturales, asociaciones de vecinos y espacios similares con su carpeta de grabados debajo del brazo. Es posible que los pocos vestigios que han quedado de estas actividades sean el resultado tanto de la precariedad de medios con que se realizaron como de la informalidad y libertad con que se llevaban a cabo.

Los grabadores no elaboraron escritos o manifiestos que recogieran sus ideas, en los catálogos de sus exposiciones prefirieron citar escritos ajenos. No obstante, los textos elegidos para los programas de mano, eran testimonio de una orientación social y estética muy determinada, en consonancia también con los tiempos. En un caso⁶⁴ se trató de un fragmento de la encíclica *Pacem in Terris* que tuvo un importante impacto en muchos sectores de la sociedad⁶⁵. En otro, una exposición hecha en homenaje a Machado⁶⁶, eligieron para que apareciera en el programa de mano el poema *El mañana efímero*, que hablaba del nacimiento de una España “con un hacha en la mano vengadora,/ España de la rabia y de la idea” que rompería la imagen tópica y los defectos acumulados del país.

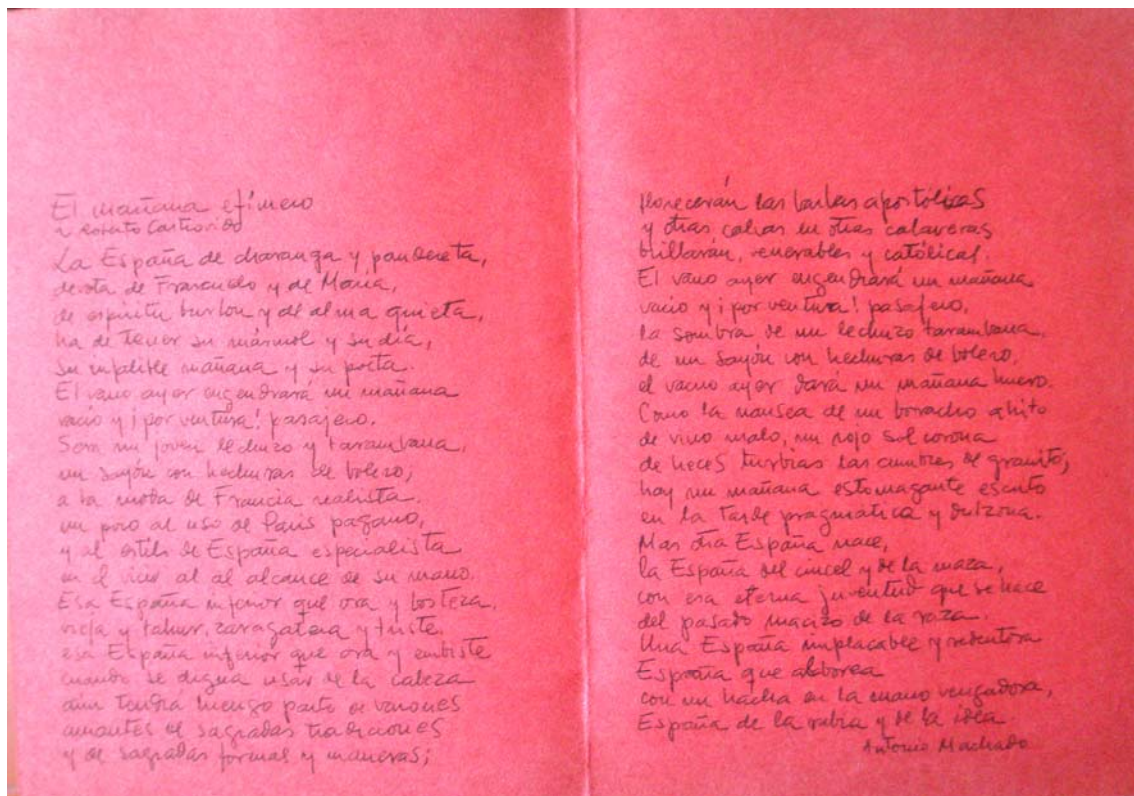
El peso explicativo recaía ahora totalmente sobre los artistas. No se trataba ya de que los críticos o los escritores vieran reflejadas sus ideas en los grabados, como había sucedido con anterioridad, sino justo lo contrario ahora

⁶⁴ Cfr. *Grabados de Estampa Popular* (programa de mano de la exposición), Sevilla, Facultad de Derecho, enero de 1964, s/p.

⁶⁵ Según Elías Díaz, “la Encíclica *Pacem in Terris*, de 11 de abril de 1963, iba a ejercer en nuestro país una muy considerable influencia (mayor incluso que la anterior, *Mater et magistra*), también –aunque no sólo– en el ámbito del pensamiento político, orientando a éste claramente en un sentido progresivo y democrático, exigiendo el respeto y protección de los derechos humanos fundamentales y de las correspondientes libertades públicas a través de su institucionalización en un auténtico y verdadero Estado de Derecho./ El profesor Ruiz-Giménez (...) iba a ser precisamente uno de los primeros que, entre nosotros, hace ahora explícita tal interpretación de la Encíclica. En seguida aparecería el libro colectivo *Comentarios civiles a la encíclica “Pacem in Terris”* y algo después, junto a otros, los *Comentarios universitarios a la “Pacem in terris”*, obras que contribuyeron todas ellas a una gran difusión del renovado pensamiento pontificio en la España de esos años. Quizá por vez primera una encíclica era comentada y elogiada en medios y sectores habitualmente distanciados de esa documentación religiosa, y ello, puede decirse, no por razones de oportunismo político (...) sino por razones objetivas de verdadera importancia histórica”. DÍAZ, Elías, *Pensamiento español en la era de Franco*, Madrid, Editorial Tecnos, 1983, p. 116-117.

⁶⁶ Cfr. [ESTAMPA POPULAR DE SEVILLA], *Exposición homenaje a Antonio Machado en el veinticinco aniversario de su muerte* (catálogo de la exposición), Sevilla, 1964, s/p.

los artistas aportaban textos de escritores con los que se identificaban. Esto servía para reafirmar el sentido de las estampas. Además hay que tener en cuenta que, en todas estas exposiciones, tuvieron lugar conversaciones entre los artistas y el público. Es de suponer que entonces se proporcionaban las claves de las obras que servían así como hilo conductor de la conversación.



Interior del programa de mano de la exposición en homenaje a Antonio Machado en la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla, febrero de 1964

A diferencia de lo que ocurría con el Grupo Sevilla, no hay constancia de que esta nueva Estampa Popular de Sevilla participara en actividad alguna con las demás agrupaciones españolas. La autonomía con que funcionó este grupo, así como lo relativamente breve de su vida, aconseja tratar su trayectoria de forma independiente. Sus exposiciones tuvieron lugar en el ámbito que les era más cercano y contaron con la participación única de los miembros de Estampa Popular de Sevilla. Para organizar todo esto les fueron de gran ayuda los contactos que les proporcionaban las tertulias de intelectuales en esta ciudad. Enrique Acosta, Pedro y Claudio compartían un estudio en la planta baja de la casa de los padres de Rosa Benítez, que también tomaba parte en todas sus actividades aunque no era pintora y no aparece mencionada en catálogo alguno. Este estudio se encontraba en la

avenida de la Alameda, cerca, por tanto del ambiente de la Granja Viena. Allí, en torno a la figura de Juan Blanco se reunían los intelectuales más progresistas de la Sevilla del momento, entre ellos muchos estudiantes de Derecho. Entre ellos se encontraban algunos que, como Felipe González, tendrían un papel importante en el futuro desarrollo político del país.

Gracias a la mediación de Carlos García Buiza (que acabaría casándose con Rosa Benítez y que también estaba relacionado con el PCE) y también a los estudiantes del Club de Derecho, se pudo realizar la exposición de Estampa Popular de Sevilla en esa Facultad, en enero de 1964. Ésta tuvo lugar el día del patrón, San Raimundo de Peñafior, en combinación con una serie de conferencias y charlas, y se desarrolló en el comedor de la Facultad, que llenaron de estampas. La muestra acabó cuando el Rectorado mandó que todo fuera descolgado.

En el catálogo⁶⁷ se podía apreciar, por un lado, la conciencia de los grabadores sevillanos⁶⁸ de formar parte de un conjunto mayor y, por otro, su desvinculación real de los demás. La exposición no se anunciaba más que como de “Estampa Popular”, precisando simplemente los nombres de los expositores, que resultaban ser los componentes de Estampa Popular de Sevilla. En el interior del catálogo se incluía una lista de los artistas de los demás grupos, organizados por ciudades. Sin embargo, se incluía erróneamente a Millares en el apartado correspondiente a Madrid lo que nos indica que, en realidad, se trataba de un conjunto que adolecía de cierta incomunicación.

A la muestra en la Facultad de Derecho siguió el homenaje a Antonio Machado en la Facultad de Filosofía y Letras, celebrado el 22 de febrero de 1964. Además de esto, otros estudios que se han realizado sobre el tema hablan del acercamiento de esta agrupación a otros ámbitos. Así se mencionaban exposiciones en los centros culturales, vinculados al PCE, de

⁶⁷ Cfr. [ESTAMPA POPULAR DE SEVILLA], *Grabados de Estampa Popular* (programa de mano de la exposición), Sevilla, 1964, s/p.

⁶⁸ Incluso cuando Cristóbal exponía en solitario, se definiría como componente del grupo Estampa Popular. Cfr. AGUILAR, Cristóbal, *Cristóbal (del grupo Estampa Popular)* (programa de mano de la exposición), Cuevas del Becerro (Málaga), 1967, s/p.

Torreblanca, Cerro del Águila y Dos Hermanas⁶⁹. También expusieron, gracias a los dirigentes obreros, en la fábrica de Hispano Aviación S.A. que estaba ubicada en el barrio de Triana⁷⁰. La repercusión de todos estos eventos en los medios de comunicación fue mínima, aunque la reacción del público fue muy positiva. Estampa Popular de Sevilla pagó el precio de no tener un reconocimiento mayor a cambio de tratar de acercarse a lugares distintos de los que, tradicionalmente, se asociaban al arte [Figura 96. Pedro Guerrero, plancha de linóleo grabada, s.f.].

Como hemos precisado más arriba, la actividad de Estampa Popular de Sevilla no fue duradera, al cabo de un par de años, cada uno de sus componentes siguió caminos diferentes. Los de más edad, que también eran los más implicados políticamente, continuaron su labor comprometida, lo cual valió tres cortas detenciones a Cristóbal. También participaron en algunos actos de oposición en Andalucía más “célebres” como fue el abucheo a Fraga en su visita a la ciudad o el frustrado homenaje a Antonio Machado en Baeza⁷¹. Algunos de ellos siguieron tratando de llevar el arte al pueblo a través del grabado, pero ahora ya en solitario. Fue del caso de Cristóbal y Cuadrado que, cuando exponían, mencionaban siempre su vínculo con Estampa Popular. Los más jóvenes, en su búsqueda de un modo de dirigir su vida y su carrera, se fueron pronto de Sevilla. Así, a finales de 1967, Pedro Guerrero y Enrique Acosta marcharon a Madrid. Más tarde viajaron a Londres y Holanda respectivamente, si bien ambos volvieron a Sevilla al cabo del tiempo. Pero entonces ya no podían (ni deseaban) retomar el grupo⁷².

⁶⁹ Cfr. Declaraciones de Cristóbal Aguilar, en entrevista telefónica con la autora, 29 de febrero de 2008. Y también GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op. cit.*, 1996, p. 16./ También Claudio habla de la importancia de las exposiciones de Estampa Popular de Sevilla en las barriadas de la ciudad y decía que éstas estaban relacionadas con el apoyo que les prestaban otros militantes del PCE. Cfr. Declaraciones de Claudio Díaz, en entrevista con la autora, Sevilla, 31 de marzo de 2007.

⁷⁰ Cfr. Declaraciones de Cristóbal Aguilar, en entrevista con la autora, Ronda, Málaga, 5 de julio de 2007.

⁷¹ Cfr. Declaraciones de Enrique Acosta, en entrevista con la autora, Sevilla, 30 marzo 2007; Claudio Díaz, en entrevista con la autora, Sevilla, 31 de marzo de 2007; Pedro Guerrero, en entrevista con la autora, Sevilla, 2 de abril de 2007; Cristóbal Aguilar, en entrevista con la autora, Ronda, Málaga, 5 de julio de 2007.

⁷² Francisco José Palomo Díaz, al hablar de la trayectoria de Cristóbal Aguilar, se refiere a varias muestras celebradas en Sevilla que parecen tener que ver con Estampa Popular de Sevilla. Sin embargo, tal y como nos confirmó Cristóbal Aguilar, se trató de exposiciones



Pedro
Guerrero,
plancha
grabada de
linóleo, s.f.

Por su parte, Estampa Popular de Córdoba no volvió a organizar muestras propias aunque participó en algunas de las exhibiciones colectivas coordinadas por otras agrupaciones. Como en Sevilla, sus componentes desarrollaron su vida en sentidos que los fueron alejando físicamente aunque, por lo general, no en intereses. José Duarte estuvo varios años más en Córdoba antes de trasladarse a Madrid, siendo uno de los principales animadores de la vida cultural de la ciudad. Así, entre otras cosas, fue uno de los artistas fundadores del Salón Córdoba, celebrado en julio de 1964 en las dependencias del antiguo Hospital de Maternidad. Aunque no figuraban como fundadores, colaboradores o delegados del Salón, en él participaban Manuel García y Alejandro Mesa con una temática (*Campesino, Cruzado, Leñadora, Jornaleros*) y una estética que debía mucho al realismo social que habían conocido con Estampa Popular. Con esta muestra se continuaba, en cierta

colectivas en las que participaron uno o varios de sus antiguos componentes. Así ocurrió con la exposición de 12 pintores y un escultor sevillanos en el Estudio Jiménez Ontiveros en 1964 y también con la muestra de pintura y grabado que tuvo lugar en el Centro Cultural Tartessos, en 1968. Cristóbal estampó a cuchara un cartel, de más de dos metros de longitud, para el Homenaje a Picasso celebrado en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (cartel que hoy forma parte de los fondos del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo). La galería Vida organizó una exhibición de homenaje de sus alumnos al profesor en Bellas Artes Miguel Pérez Aguilera, en 1974 y el club Gorca celebró en 1975 una colectiva por iniciativa del hijo del dueño del club, que también era pintor. Cfr. PALOMO DÍAZ, Francisco José, *La Estampa de Málaga...* Vol. II, *Op. cit.*, 2005, pp.11-12; Declaraciones de Cristóbal Aguilar, en entrevista telefónica con la autora, 29 de febrero de 2008.

medida, la idea de sacar el arte de los circuitos comerciales (inexistentes en la Córdoba del momento, por otra parte) y de defender la conciencia social del artista. De hecho, Carlos Castilla del Pino (uno de los delegados del Salón) pronunció una conferencia en que se aludía al político del artista⁷³.

A mediados de 1974, Duarte se marchó a Madrid. Allí, aparte de desarrollar su carrera en solitario, se integró en las muestras organizadas por el grupo de grabadores la capital. De los demás miembros de la agrupación que habían comenzado a formarse en la Escuela de Artes y Oficios con Duarte, sólo Manuel García acabó completando la carrera de Bellas Artes, el resto se dedicó a otros asuntos, aunque todos ellos siguieron vinculados con el mundo del arte de una u otra forma. Como ya explicamos, Segundo Castro, salió muy pronto de España y no volvió hasta 1982. Alejandro Mesa acabó volcándose en el mundo de la política y la oposición clandestina más activa. Fue el organizador de las Juventudes Comunistas en Córdoba, después fue miembro del Comité Provincial (siendo condenado, por ello, a seis meses de cárcel en 1966, a los pocos días de asistir al célebre Homenaje a Antonio Machado en Baeza⁷⁴), fue también falsificador para el PCE en París durante

⁷³ Consecuencia de la celebración de este Salón fueron otras exposiciones colectivas de artistas unidos por su condición de cordobeses (y no por su conciencia social o política, a pesar de la conferencia de Castilla del Pino). Además de esto se llegó a elaborar un proyecto de creación de un Centro de Estudios de Artes Plásticas para fomentar el debate entre los creadores y organizar exposiciones y otro tipo de actividades. De todas estas ideas sólo llegó a materializarse una exposición colectiva en el Círculo de la Amistad y un cursillo de paisaje y pintura al aire libre en los jardines del Alcázar de los Reyes Cristianos a finales de septiembre de 1965. Cfr. CASTRO MORALES, Federico; MARTÍN MARTÍN, Fernando; PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, *Córdoba arte contemporáneo...*, Op. cit., 1991, pp. 47-48.

⁷⁴ En este homenaje, titulado *Paseos con Antonio Machado*, se iba a colocar en Baeza un retrato del poeta realizado por Pablo Serrano. Miró regaló a los organizadores el cartel anunciador, Cristóbal (de Estampa Popular de Sevilla) hizo también un cartel con el retrato del poeta, los actores Fernando Rey, Fernando Fernán Gómez y Francisco Rabal grabaron un disco recitando al escritor... El acto iba a tener lugar el día 20 de febrero de 1966 pero acabó prohibido por orden gubernativa. Acudió una gran cantidad de intelectuales tanto del mundo de las letras como de la plástica pero se les impidió llevar a cabo el homenaje planeado. En la Comisión de Honor de la organización figuraban, entre otros, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, José Luis Aranguren, Buero Vallejo, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Salvador Espriu, Paulino Garagorri, Blas de Otero y Dionisio Ridruejo. Algunos de ellos (los que tenían antecedentes policiales, como Francisco Cortijo) fueron sancionados con multas. El busto presidió la librería Antonio Machado entre 1970 y 1971. Finalmente en 1983 se colocó el monumento en Baeza y el 19 de junio de 2007 una copia de esta cabeza se colocó en el jardín de la Biblioteca Nacional de España. Cfr. *Homenaje de Antonio Machado en Baeza*, documento del Ministerio de Información y Turismo, Oficina de Enlace, 22 de febrero de 1966, AGA, Cultura, Oficina de Enlace, caja 446, dossier de Francisco Cortijo; PALOMO DÍAZ, Francisco José, *La Estampa de Málaga...*, Vol. II, Op. cit., 2005, p.118; "La errante y azarosa vida de un busto de Machado hace quince años y arrinconado en un desván", en *El País*, 14 de abril de 1981; CASTRO, Eduardo, "5000 personas asistieron en Baeza al homenaje a Machado que no

más de tres años, estuvo contratado como profesor de Dibujo en el Instituto Cervantes de Córdoba, sufrió nuevas detenciones y torturas en 1971 (cuando fue nuevamente encarcelado), 1974 y 1975... Acabó dejando Córdoba por Barcelona en 1971. Para entonces hacía ya muchos años (prácticamente desde 1963⁷⁵) que no se dedicaba a la pintura a pesar de que miembros del PCE, como José García Ortega, le habían animado a ello en muchas ocasiones⁷⁶.

El grupo de Estampa Popular tampoco se volvió a organizar en Vizcaya. Los artistas que habían formado parte de él se integraron en el grupo de la Escuela Vasca correspondiente, Emen. La idea de formar esta Escuela Vasca habría resultado interesante de haber contado con un respaldo mayoritario, sin embargo la experiencia tuvo muy poco éxito porque se acabaron imponiendo las problemáticas individuales. En efecto, paralelamente al desarrollo de Estampa Popular, se habían producido una serie de cambios que favorecían el desarrollo del mercado artístico en el País Vasco. El crecimiento económico propiciado por el desarrollo industrial fue dando lugar al nacimiento de una clientela para el mercado artístico. Como respuesta a esto, comenzaron a

pudo celebrarse”, en *El País*, 11 de abril de 1983. Los artículos de *El País* se han consultado en la hemeroteca de la edición digital, disponible en www.elpais.com [Consulta: 5/2/2008]./ En Córdoba fue Castilla del Pino el encargado de organizar la asistencia al acto. Cfr. CASTILLA DEL PINO, Carlos, *la casa del Olivo...*, Op. cit., 2005, p.342-347.

⁷⁵ Alejandro Mesa dejó la lucha ejercida a través del arte por la lucha a través de la política y del trabajo más directo con el pueblo. Estuvo trabajando en las CC.OO. y ejercía su papel de agitador desde grupos como las asociaciones de vecinos. Así su nombre aparecía destacado en informes de los últimos años de la dictadura, “SOBRE ACTIVIDADES SUBVERSIVAS DE MATIZ COMUNISTA DESARROLLADAS POR LA ASOCIACIÓN DE VECINOS DEL GRUPO LA PAZ”/ Se dice que la Brigada Regional de Investigación Social de la Jefatura Superior de Policía, tuvo conocimiento de esta actividad de la asociación de vecinos de La Paz, habían hecho una serie de octavillas para los vecinos para invocar a la ayuda económica para los productores de “SEAT” suspendidos de empleo y sueldo, abriendo para ello una cuenta en la Caja de Pensiones del Barrio. Esto se había decidido en una asamblea de nueve presidida por el secretario de la asociación, José María Gil Martínez. Y también iniciaron las gestiones para detener al “conocido comunista ALEJANDRO MESA LUQUE, en ignorado paradero, Vocal de la Asociación a través del cual la penetración comunista se ha venido efectuando dicha Asociación de Vecinos y considerado como el promotor de la creación de la “Caja de Resistencia”, según el argot empleado por el Partido Comunista y las denominadas Comisiones Obreras, para ayudar a los suspendidos de empleo y sueldo y a los despedidos de SEAT./ (...) por todo eso “el Gobierno Civil de la Provincia ha resuelto decretar la suspensión de las actividades de la Asociación de Vecinos “Grupo La Paz”, durante el término de tres meses, según fotocopia que se adjunta”; Nota informativa de la Jefatura Superior de Policía de Barcelona, *Sobre actividades subversivas de matiz comunista desarrolladas por la Asociación de Vecinos del grupo La Paz*, Barcelona, 17 de enero de 1975, AGA, Cultura, caja 431.

⁷⁶ Declaraciones de Alejandro Mesa, en entrevista con la autora, Barcelona, 23 de abril de 2007.

nacer nuevas galerías, al tiempo que la concepción del arte como valor comercial iba ganando terreno.

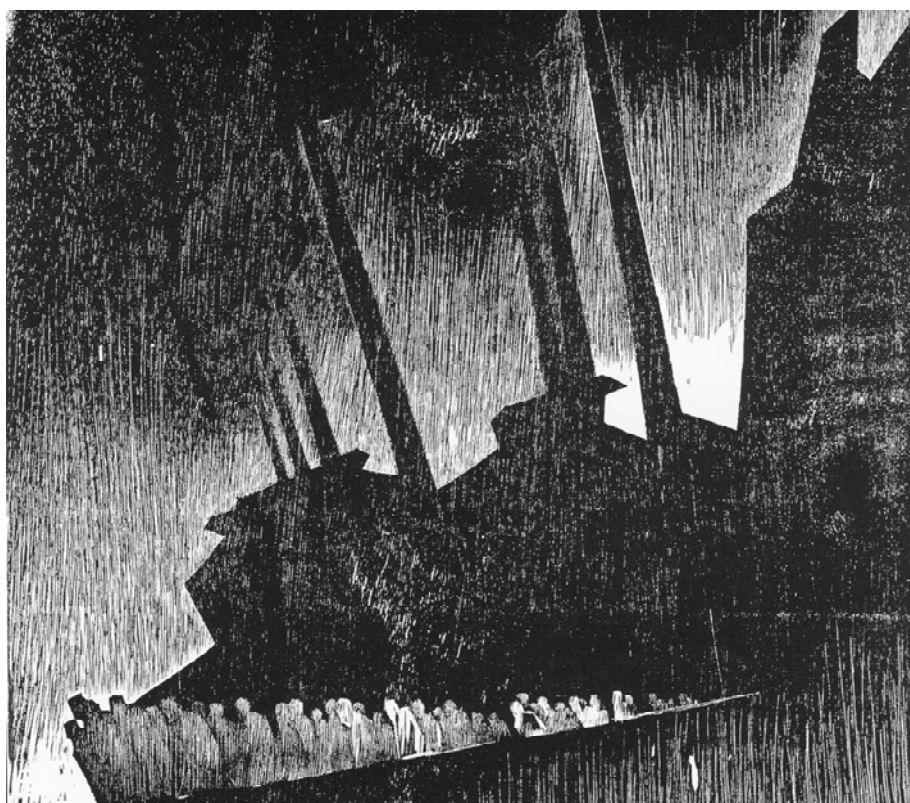
Por otro lado, la oferta artística se diversificó, yendo más allá de lo académico. Así empezaron a abrirse camino en Vizcaya una serie de tendencias renovadoras con un sentido muy diferente al del colectivo de grabadores. Éstas contaron con el apoyo del Museo de Bellas Artes gracias a las exposiciones y las conferencias de su director, Crisanto Lasterra y del presidente de la Asociación de Amigos del Museo, Joaquín Zuazagoitia⁷⁷. Estas buenas relaciones con el régimen, así como sus intenciones renovadoras darían como resultado la organización de exposiciones como las de Tapies (1960), *Arte de América y España* (1964) donde hubo obras de Rauschenberg, o *Joven escultura inglesa* (1962) con artistas como Caro, King o Tucker⁷⁸.

Esto suponía una novedad en relación con lo que se había podido ver en Vizcaya hasta entonces pero, en realidad, no rompía con los intereses del régimen. Ante el nuevo panorama, era difícil que el grupo de grabadores (con sus ideas de arte social, comprometido y poco interesado por el mercado) pudiera reorganizarse y sobrevivir cuando, además, una nueva generación de artistas abstractos (Mari Paz Jiménez, Chillida, Bonifacio Alonso, Ruiz Balerdi, Zumeta, Carlos Sanz, Sistiaga, Amable Arias...) se estaba colocando a la cabeza del mundo artístico vasco.

En la segunda mitad de la década de los sesenta surgió lo que pretendía ser la Escuela Vasca de la mano de una fuerte iniciativa, mucho más avanzada en sus planteamientos, promovida desde Guipúzcoa. Esto estaba auspiciado por la notable influencia que tuvo el escrito de Oteiza *Quousque Tandem...!* publicado en 1964. A pesar de eso, los distintos grupos que debían nacer para configurar la escuela (Gaur, Orain, Emen y Danok, que nunca llegó a formarse) no tuvieron mucho éxito.

⁷⁷ Kosme de Barañano lo caracterizaba como un farmacéutico y crítico de arte que se había “convertido al franquismo” tras la Guerra Civil. Cfr. BARAÑANO, Kosme; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier; JUARISTI, Jon, *Arte en el País Vasco*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 193.

⁷⁸ Cfr. SÁENZ DE GORBEA, Xavier, “El contexto artístico vizcaíno durante la década de los sesenta”, en *Euskonews & Media*, mayo 2000, revista electrónica <http://www.euskonews.com/0077zbnk/gaia7703es.html> [Consulta: 10/4/2007].



Agustín Ibarrola,
*Fábrica con
chimeneas, s.f.*

Una vez libre, Ibarrola siguió exponiendo, las galerías Illescas y Mikeldi fueron los escenarios de sus muestras en 1966⁷⁹. Según cuenta el artista⁸⁰, María Dapena y él recuperaron entonces el grabado, aunque sin pretender centrarse únicamente en esta técnica, ya que su preocupación como profesional era “el lanzamiento de todo el Movimiento de Estampa Popular en su sentido más plural”. Su deseo era que “no fuera sólo de vanguardia, sino en su sentido general, que recogiera todo tipo de artistas, tuvieran las experiencias y las ideas que tuvieran”. Sólo era necesario que “se sintiesen identificados muy brevemente con lo que era el movimiento de Estampa Popular; es decir, la reivindicación de todo el arte vasco”, un arte vasco que cada uno “podía entender a su modo”.

No quería “hacer un movimiento restringido de grabadores de un arte exclusivamente testimonial y crítico”. Por eso decidió predicar con el ejemplo, mostrando sus obras de la cárcel. Comenzó, de nuevo, por Guipúzcoa, aunque

⁷⁹ Cfr. BARAÑANO, Kosme M. De, “El monólogo plástico de Agustín Ibarrola...”, *Op. cit.*, 1988, p. 208.

⁸⁰ Cfr. ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola, ¿un pintor...*, *Op. cit.*, 1978, pp. 176-177.

con escasos resultados. Los artistas de la antigua Estampa Popular de Vizcaya se integraron en el grupo Emen pero esta agrupación, al reunir miembros de las más diversas tendencias plásticas e ideológicas, no pudo funcionar. A pesar de eso, todo ello sirvió para hacer surgir un importante sentimiento de concienciación entre los artistas del País Vasco⁸¹.

⁸¹ Cfr. GUASCH, Ana María, "Crónica de una vanguardia...", *Op. cit.*, 1977, pp.55-57.

5.2. La unión hace la fuerza

5.2.1. *Tapar agujeros*

Cataluña, en los años sesenta, era un espacio en el que habían tenido lugar importantes acciones de oposición al régimen, organizadas tanto en la Universidad como en los ámbitos obreros. El movimiento cultural generado en torno a todas estas manifestaciones, favoreció el desarrollo de corrientes artísticas de idéntico signo. A finales de los años cuarenta, se habían formado grupos que buscaban cierta recuperación de la vanguardia como había sido Dau al Set (con Tharrats, Tàpies, Cuixart, Joan Ponç, el escritor Joan Brossa y el teórico Arnau Puig), lo cual era buena muestra de la existencia de un ambiente mucho más abierto al exterior en comparación con el resto de España.

Unos años más tarde, se sumó a la intención de renovación plástica, la de compromiso en las artes, lo cual encontró su apoyo en el Club 49 y Arnau Puig, contando en el terreno literario con el soporte de José María Castellet. Dicho ambiente no se limitó al campo de las artes plásticas, sino que estuvo acompañado de movimientos renovadores en la arquitectura, con iniciativas como las del Grupo R, o el del diseño, con el nacimiento de las escuelas FAD, Eina y Elisava. Iniciativas en las que estuvieron implicados artistas de Estampa Popular Catalana como Albert Ràfols-Casamada. La relación de los creadores comprometidos con estas áreas era la consecuencia lógica de sus preocupaciones sociales, ya que se trataba de otra forma de tratar de poner el arte en contacto directo con la vida del pueblo.

Por otra parte, en Barcelona, las iniciativas de apoyo y promoción de las artes no dependían tan sólo de las propuestas oficiales. El entramado de galerías y de instituciones preocupadas por la cultura era mayor que en el resto de ciudades españolas, ya que la ciudad contaba con una tradición más amplia que, además, era anterior a la guerra. En este sentido, fue muy importante el papel de apoyo a los jóvenes intelectuales que desempeñó el Instituto Francés. Éste no sólo organizaba interesantes eventos y charlas, sino que también proporcionaba becas para artistas en París. Así pudieron viajar a

la capital francesa futuros miembros del grupo catalán de grabadores como Esther Boix, María Girona, Ràfols-Casamada o Guinovart.

Precisamente cuando disfrutaba de la beca del Instituto Francés en París conoció Esther Boix a José García Ortega. Unos años más tarde, cuando ella exponía en la sala Biosca de Madrid, el grabador fue a ver sus obras y le propuso crear el grupo de Estampa Popular en Cataluña⁸². Tal y como recuerda José Guinovart, Ortega había estado en Barcelona varios años antes, cuando se produjo la célebre huelga de tranvías de 1951⁸³. Probablemente ya entonces había conocido a algunos de los intelectuales comprometidos de la ciudad⁸⁴, lo cual le facilitaba la selección de los posibles miembros para el grupo. Así el grabador recomendó a Esther Boix que, para crear el grupo de grabadores catalán, se pusiera en contacto con Ràfols-Casamada, además de con Guinovart, con el que ella tenía una buena amistad. Se trataba de artistas por los que el PCE ya había mostrado interés con anterioridad⁸⁵. En esa

⁸² Esther Boix expuso en la galería Biosca de Madrid en 1955 y 1964, probablemente el nuevo encuentro con Ortega tuviera lugar en esta última ocasión.

⁸³ Cfr. Declaraciones de Guinovart, en entrevista con la autora, Castelldefells (Barcelona), 23 de abril de 2007.

⁸⁴ De todos modos, los contactos entre los intelectuales antifranquistas de Madrid y Barcelona eran bastante frecuentes. Carlos Barral recordaba también que Zamorano y Ortega estuvieron presentes en el homenaje que se hizo a Antonio Machado en Collioure en febrero de 1959. Coincidían, entre otros, con Guinovart, Gabriel Celaya, Armando López Salinas, Jorge Sempérn, Francesc Vives, Josep Maria Castellet, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Blas de Otero, José Agustín y Juan Goytisolo y el propio Carlos Barral. Cfr. BARRAL, Carlos, *Memorias*, Barcelona, Península, 2001, pp. 425-426.

⁸⁵ "Entre sus múltiples amistades en los medios artísticos, [Antonio Guanse] señala como netamente antifranquistas e incluso simpatizantes con nuestra ideología a los siguientes artistas catalanes, JOSÉ GUINOVART (Barcelona), JORGE CURÓS (Olot-Gerona), ESTER BOIX (Ampurdán), JOSÉ M^a SUBIRATS (Barcelona), PONS (Barcelona), FERNANDO VENTURA (Barcelona; ahora está en Suecia), FRANCISCO TORRES (Gerona), FORNELLS-PLA, MARIA GIRONA, JAIME MUXENT, MIGUEL IBARZ, FRANCISCO TODÓ, GARCÍA, ROCA (Sabadell) y tal vez ANTONIO TAPIES.(...) GUINOVART era componente del grupo "DAU AL SET" y realizaba una pintura surrealista de "carácter antifranquista", según sus afirmaciones. (...) JORGE CURÓS es un joven pintor de origen campesino, de Olot, con ideas, dice Guanse, muy sanas y progresivas, condena el régimen franquista y su pintura es realista y humana./ ESTER BOIX, que se llama a sí misma "comunista" y que defiende en todas las discusiones la pintura social, va a venir a París hacia primeros de Octubre con una beca. Es natural del Ampurdán, pero vive en Barcelona. Parece que su pintura es también de buena calidad./ Por otro lado Guanse es amigo del pintor Zabaleta, al que considera un hombre honesto y antifranquista sincero./ conversaciones con el pintor catalán JOSÉ GUINOVART.- Está identificado, dice, con nuestra política de F.N.A., y, como Guanse, se plantea a sí mismo la cuestión de su adhesión al Partido, y no se ha decidido todavía porque, según propia confesión, le da miedo la represión del franquismo contra los comunistas (...) Planea regresar a Barcelona dentro de dos o tres semanas, y asegura estar dispuesto a desarrollar allí la labor necesaria, si bien es de señalar que considera que lo principal para él es hacer una pintura humana y realista" Cfr. "ANDRÉS", *Nota sobre algunas conversaciones mantenidas*

ocasión, la iniciativa no salió adelante, ya que ambos pintores, junto con Jordi Curós, estaban interesados en un proyecto conjunto de trabajo en un sentido distinto al de los grupos de grabado.

Al cabo del tiempo, Carlos Mensa se acercó a varios artistas catalanes con idéntica propuesta. A raíz de la exposición *España Libre* este artista buscó la manera de contactar con el grupo madrileño (a través de Tomás Lloréns⁸⁶) para comenzar a trabajar en la misma línea en Cataluña. Como se explicaba en la primera carta de Carlos Mensa a Francisco Álvarez, el núcleo catalán apareció con una marcada intención de seguir los pasos del de la capital, así como de colaborar con él:

“supongo que ya sabrás por Lloréns, que estoy tratando de formar Estampa Popular de Barcelona. Creo que si no surgen muchas pegas a primeros de año, ya estaremos preparados para empezar la labor.

Es una lástima que no podamos participar en vuestra exposición de primeros de año, pero dado la premura del tiempo es prácticamente imposible, pues todavía a estas fechas no sé de la gente que he consultado los que estarán dispuestos a colaborar. De todas maneras sea con unos o con otros, esto será una realidad lo antes posible, por ello te agradecería si te es posible, me envíes algún catálogo o algo de lo que tengáis publicado a fin y efecto de estar al corriente.

Una de las ideas que se podrían realizar, es una exposición de Estampa de Madrid, Valencia, Barcelona etc... para la próxima primavera aquí en Barcelona, pues aquí aparte de unos pocos enterados, no se conoce apenas, la culpa de esto es que el ambiente es de una apatía enorme y los pocos pintores que tienen un cierto concepto ideológico va cada uno por su lado.

Por ello creo será un impacto la exposición.”⁸⁷

La intención de colaboración, que se traslucía ya en esta carta, se puso en marcha de inmediato, a través de la organización de actividades conjuntas como la exposición que mencionaba Mensa al final de su carta, que se llevaría

últimamente con varios jóvenes artistas españoles, y sobre ciertas informaciones por ellos transmitidas, 24 de septiembre de 1953, s/p, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Caja 126, carpeta 1.9-2.

⁸⁶ Carta de Tomás Lloréns a Francisco Álvarez, sin fecha (probablemente de la segunda semana de diciembre de 1964). Agradecemos a Francisco Álvarez que nos proporcionara este material.

⁸⁷ Carta de Carlos Mensa a Francisco Álvarez, Barcelona, sin fecha pero con matasellos del 4 diciembre 1964. Agradecemos a Francisco Álvarez que nos proporcionara este material.

a cabo muy pronto. Pero, hasta que eso pudiera suceder, el principal problema era encontrar y reunir a los artistas. Los elegidos fueron los mismos a los que se había dirigido Esther Boix tras hablar con Ortega. Según la pintora⁸⁸, Carlos Mensa la buscó entonces para proponerle la creación del grupo del que ella había hablado con Guinovart, sin éxito, unos años antes. Pero a este mensaje se añadía un elemento con mucho peso: Vicente Aguilera Cerni decía apoyar la iniciativa. Ya no se trataba sólo de las ideas de un pintor⁸⁹.

En esos momentos, en Barcelona proliferaban las agrupaciones de artistas y cada una orientaba su trabajo en un sentido distinto, tratando de responder a las necesidades de los artistas que, como sucedía en otros puntos del país, buscaban en el grupo un medio para incorporarse al mercado artístico. Pero el núcleo fundador de Estampa Popular Catalana no parecía buscar un hueco en el mercado ya que, tal y como escribía Mensa en una nueva carta, sus componentes eran artistas que contaban con cierta trayectoria:

“estaba a punto de escribirte con buenas noticias. Ya tengo lo que será la primera “plantilla” de Estampa, la forman Francisco Todó, Ràfols-Casamada, Guinovart, Maria Girona y Ester Boix (que es la pintora que me dices en tu carta), también José María Castellet está dispuesto a apoyarnos, espero que más adelante contemos con más adhesiones tanto de pintores como de escritores y críticos.

Sobre el retraso de la exposición dime si todavía estamos a tiempo de enviar aunque solo fuese un grabado cada uno, si esto es posible dime la fecha tope y el dinero que haya que enviar, esto te lo digo siempre y cuando no represente ninguna extorsión. Lo que si me gustaría es que para la de Oviedo contaras con nosotros, pues para entonces ya estaremos “funcionando a pleno rendimiento”.

Nosotros hemos pensado hacer una primera exposición a finales de enero o primeros de febrero aquí para dar fe de vida y pulsar el ambiente, y después preparar para la primavera la otra, o sea la “grande”⁹⁰

En un principio se celebraron una serie de reuniones del primer núcleo de Estampa Popular Catalana en las casas de Guinovart y de Castellet. Más tarde

⁸⁸ Cfr. Declaraciones de Esther Boix, en entrevista con la autora, Anglès (Gerona), 24 de abril de 2007.

⁸⁹ Cfr. *Idem*, 24 abril, 2007; declaraciones de Esther Boix, en GANDÍA CASIMIRO, José, *Estampa Popular...*, *Op. cit.*, 1996, p.120.

⁹⁰ Carta de Carlos Mensa a Francisco Álvarez, Barcelona 25 diciembre 1964. Agradecemos a Fransico Álvarez que nos proporcionara este material.

se emplearon también para estos menesteres los estudios de Artigau y Ramón Herreros. En estos encuentros se debatían diversas cuestiones relativas al grupo, uno de ellas fue el nombre con el que debía de presentarse la agrupación. No sabemos a qué muestra en Oviedo, que tenía que ver con los artistas de Madrid, se refería la carta. Parece tratarse de un proyecto del grupo madrileño que nunca llegó a tener lugar. Sin embargo, sí que hay datos acerca de la primera exposición del grupo en Barcelona, que pretendía “dar fe de vida y pulsar el ambiente”, ésta tuvo lugar en los bajos de la Galería Belarte, que dirigía Joan Mas. La actuación inaugural no tuvo mucha difusión, pero fue recogida en algunas notas en revistas del momento, aunque los comentarios no fueran muy positivos⁹¹. Carlos Mensa, por su parte, se refería así a la muestra en Belarte donde, además, se habían sumado nuevos artistas:

“el próximo jueves día 1 de abril se inaugura en la Galería Belarte la primera exposición de Estampa Popular.

Esto ha requerido mucho más tiempo del que me pensaba, pero creo que en otra ocasión te hablé ya de la enorme abulia que hay por aquí. Aparte de los ya “consagrados” que te dije, he buscado cinco o seis jóvenes, algunos todavía en la Escuela de Bellas Artes, estos parece que tienen un poco más de entusiasmo.

Surgió una pequeña discrepancia en cuanto al nombre, a mí me hubiera gustado se llamase Estampa Popular de Barcelona, entre otras cosas porque esto permitía que con el tiempo hubiesen otras como la de Gerona, Tarragona, Lérida etc... pero la mayoría encabezada por Castellet dijeron que tenía que ser Estampa Popular Catalana por una serie de razones históricas que expusieron, total que no me quedó más remedio que aceptar.”⁹²

Los artistas jóvenes aludidos eran Artigau, Niebla, Grimal, Rams, Subirachs y Llimós. Ya desde sus inicios, se puede ver que el grupo catalán era bastante numeroso y que estaba formado, al menos, por dos grupos de creadores: los “consagrados” y los jóvenes que empezaban. Les interesaba fundamentalmente poner de manifiesto las contradicciones del régimen en todos sus aspectos. Para ello, como sucedía en las obras de Alexandre Grimal, se empleaban los carteles y los mensajes del régimen para atraer el turismo en contraposición con la emigración forzosa de muchos españoles al extranjero.

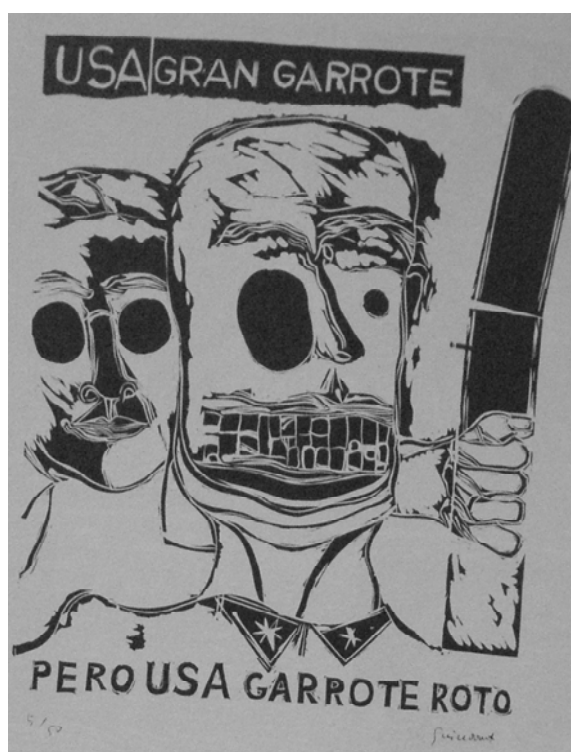
⁹¹ Cfr. “Estampa Popular Catalana”, en *Serra D’Or*, nº 5, Montserrat, mayo 1965, p.40.

⁹² Carta de Carlos Mensa a Francisco Álvarez, Barcelona, 29 marzo 1965. Agradecemos a Francisco Álvarez que nos proporcionara este material.

La mujer será tratada con frecuencia por las grabadoras catalanas que, en estas agrupaciones, tuvieron un protagonismo importante. Así, la situación de la mujer presa y la atrapada en su condición de friegasuelos se veían superpuestas en *Dona que frega* de Esther Boix. Otros artistas resumían la crítica en una imagen, era el caso de los horrores de la represión representados por Guinovart. Su estampa tomaba la forma de un grotesco anuncio donde unos agentes de sonrisa desdentada mostraban el producto en cuestión: el garrote.



Esther Boix, *Dona que frega*, 1965



Josep Guinovart, s.t., 1965

En el programa de mano colaboraban, además de Castellet, Cesáreo Rodríguez Aguilera, Francesc Vallverdú, Francisco Candel y José Corredor-Matheos. El nuevo grupo iba respaldado por la galería de firmas de presentación más numerosa con que había contado agrupación alguna hasta entonces. Exceptuando al vizcaíno, eran los primeros que iniciaban su marcha con el soporte de críticos y escritores. Castellet estaba presente en casi todas las iniciativas culturales avanzadas de la Barcelona del momento. Pertenecía a la generación de jóvenes de familias de clase media simpatizante del régimen que acabaron en posiciones de disidencia. Su participación en la revista *Laye* le permitió conocer a otros intelectuales catalanes de orientación similar (como

Carlos Barral, los Goytisolo o Jaime Gil de Biedma) así como escribir con algo más de libertad⁹³. La peculiar “gauche divine” catalana le contaba entre sus componentes. Junto a ellos (especialmente junto a Carlos Barral⁹⁴) Castellet fue uno de los responsables, del impulso que recibió entonces el campo literario y editorial catalán.

El momento en que el crítico formó parte de la experiencia de Estampa Popular Catalana se corresponde con el periodo en que el autor defendía el compromiso en la literatura siguiendo a los autores marxistas. Su polémica antología *Veinte años de poesía española: 1939-1959* fue publicada a principios de la década⁹⁵, y en ella mostraba una clara preferencia por los autores comprometidos. Nunca estuvo afiliado al PCE si bien se lo consideró (junto con Carlos Barral) uno de los “compañeros de viaje” de la disidencia roja del mundo intelectual catalán de la época. De todos modos, pese a la activa

⁹³ *Laye* era una revista del SEU pero, gracias al apoyo de Joaquín Ruiz Giménez que permitía una mayor libertad, se fue convirtiendo en una revista más polémica que publicaba artículos sobre el realismo social, el marxismo y el compromiso en la literatura. En definitiva esta revista fue la base de la formación de los intelectuales disidentes barceloneses del momento. La mayoría de los colaboradores de la revista acabaron afiliándose al PCE o funcionando como “compañeros de viaje” cuando la cerraron definitivamente.

⁹⁴ Así explicaba Barral su iniciativa editorial: “comprendí que estaba en mi mano la posibilidad de hacer respetar la poesía que precisamente los que estábamos allí [en el marco del homenaje a Machado en Collioure, en febrero de 1959] y unos pocos más intentábamos hacer y que sobre todo predicábamos como propuesta de reemplazo de la poesía oficializada por las antologías de los últimos tiempos –que nos ignoraban- o las revistillas literarias –que nos tenían por forasteros- o la inercia de los profesores y de los bebedores de café con leche de la capital (...) Estrategia: la editorial, sus premios, sus recientes vinculaciones con la maquinaria europea de *clercs de l'édition* que repartía y ajustaba las reputaciones y las candidaturas a figurar en los futuros manuales de literatura universal. Había, eso sí, que destilar alrededor de ese juego una filosofía elástica acerca del realismo que permitiera la convivencia de nuestras oscuras poéticas de jóvenes líricos formados en el tardío simbolismo, con trastiendas psicologistas y utillaje de tradición barroca, con el simple naturalismo, la poética de la avaricia de medios y el descaro ideológico del grueso de los prosistas. Pero todo eso se apoyaría en las muchas horas de charla que habíamos dedicado todos al tema de la *littérature engagée* y a la lectura crítica e interesada –quiero decir con intereses justificativos- de Lukács, Brecht y de Gramsci. Era el momento de aplicar a las declaraciones programáticas nuestra heterodoxia sartriana” Cfr. BARRAL, Carlos, *Memorias...*, *Op.cit.*, 2001, pp. 431-432.

⁹⁵ El libro fue criticado por algunos y alabado por otros por la selección de autores que hacía para esos veinte años: los autores que, como Juan Ramón Jiménez, no habían mostrado preocupación social alguna en su obra fueron simplemente omitidos. Como explicaba Carlos Véllez en un artículo de la época, no se trataba de un panorama de la poesía española de la posguerra sino del estudio de la evolución de una línea determinada (la que, según Véllez, nacía de Machado). Cfr. VÉLEZ, Carlos, “Veinte años de poesía española”, en *Acento Cultural*, nº extraordinario, Madrid, julio-octubre de 1960, pp. 47-49.

labor de Castellet en defensa de estas propuestas estéticas, unos años después la teoría del realismo le acabaría desencantando⁹⁶.

Su colaboración con Estampa Popular fue más intensa que la que habían tenido los demás críticos con los grabadores, con la excepción de Lloréns. No sólo escribió dos textos distintos para sus exposiciones⁹⁷, sino que participó en sus reuniones, al menos al principio. Le preocupaba especialmente destacar el interés de una iniciativa para popularizar el arte que enlazaba con una tradición catalana y con una voluntad comunicativa. Una vez más, se trataba de la proyección en la agrupación de grabadores de las ideas que el crítico ya había defendido con anterioridad. Así, por ejemplo, la necesaria unión de las misiones estética y social del arte figuraba ya en sus respuestas a la encuesta de Sergio Vilar⁹⁸.

También le interesaba destacar el carácter del grupo de responder a una situación de necesidad. Se obtendría así, una “solución provisional” que respondería a la continua sensación de cambio de la que también se había hecho eco Tomás Lloréns. El grupo consideraba que estaba destinado a transformarse, abocado al cambio, por tratarse de una respuesta de urgencia a una situación de necesidad de “tapar forats”, es decir, de tapar agujeros. Finalmente, una vez más, a las reivindicaciones estéticas y sociales, se unían las identitarias puesto que Castellet escribió su texto en catalán.

Cesáreo Rodríguez Aguilera era el segundo colaborador de la muestra en Belarte. Este crítico de arte había estudiado Derecho y, desde joven, se integró en los círculos artísticos y literarios más activos del momento; primero en su Jaén natal y, luego, en Madrid y Barcelona, donde desempeñaba una

⁹⁶ Así lo afirmaba, más tarde, el mismo Castellet, “El realismo social, de hecho, no es más que un planteamiento falso en que caíamos todos, producido por las circunstancias sociales e históricas del país.” MANGINI, Shirley, *Rojos y rebeldes...*, *Op. cit.*, 1987, p. 151.

⁹⁷ Cfr. CASTELLET, Josep Maria, RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo, VALLVERDÚ, Vicent; CANDEL, Francisco, CORREDOR-MATHEOS, José, *Estampa Popular Catalana* (catálogo de la exposición), Barcelona, 1965, s/p. Este texto de Castellet es el mismo que se empleó para las exposiciones de 1967 en el Club Pueblo, la Casa del Siglo XV de Segovia y el Palacio de Santa Cruz de Valladolid. / AGUILERA CERNI, Vicente; CASTELLET, Josep Maria; MORENO GALVÁN, José María, *Estampa Popular. I Exposición Nacional* (catálogo de la exposición), L'Hospitalet de Llobregat, 1966, s/p./ El escrito del crítico catalán se volvió a emplear en el catálogo de la muestra de Estampa Popular de Barcelona en la galería Barandiarán de San Sebastián, en 1967.

⁹⁸ Cfr. VILAR, Sergio, *Manifiesto sobre arte...*, *Op. cit.*, 1964, pp. 127-129.

importante actividad dentro de la carrera judicial⁹⁹. Entre otras cosas, llegó a ser presidente electo de la Asociación de Artistas Actuales de Barcelona¹⁰⁰. Como Castellet, no perteneció al Partido Comunista, pero suscitó su interés tal y como muestran los informes que sobre él hizo el PCE. En ellos se le reconocía como una de las personalidades más influyentes en el ambiente artístico barcelonés del momento:

“El nombre de C.R.A. [Cesáreo Rodríguez Aguilera] nos fue comunicado en primer lugar por Fernando Ventura escultor, y Roda, pintor, ambos barceloneses, que le conocían como hombre netamente antifranquista. Defensor del realismo en arte. Según estas informaciones, C.R.A. era un poco el director artístico de todo el grupo de pintores y artistas realistas de Barcelona. (...)

Vive en el Paseo de Gracia, en un piso lujosamente instalado, Es juez de Primera Instancia en Tarrasa y, al parecer, abogado de algunas empresas comerciales importantes de Barcelona. Joven, unos 35-36 años. Muy introducido en el mundo de artistas y escritores. Pertenece al jurado de algunos de los principales premios de pintura de España. Indiscutiblemente vanidoso eso se nota en seguida. Estuvo en nuestra zona durante la guerra. Hombre frío y resuelto, difícil de conocer más allá de la amabilidad con que acogió al “intelectual francés bastante al tanto de las novedades culturales españolas”(...)

Me dijo que el grupo de pintores realistas era el que en España tenía más categoría y valor. Los de Barcelona son todos conocidos suyos; parece tener particular preferencia por Guinovart. (...) me comunicó que Antonio Tapies se ha agregado a los “abstractos”, lo cual significa un retroceso muy claro en la actitud de este joven pintor. (...) [para Rodríguez Aguilera] el grupo más interesante de la joven poesía lo constituían Celaya, Nora, Blas de Otero, Hierro, Cremer. Solo conoce a Hierro personalmente (...)

Hay, no obstante (y si no son erróneas las rápidas impresiones de una entrevista de tres horas) algunos rasgos positivos en la

⁹⁹ Así, por ejemplo, fue el principal biógrafo de Zabaleta, al que conoció (y al que también menciona en sus escritos para Estampa), y también entabló amistad con Eugenio D'Ors.

¹⁰⁰ La Asociación de Artistas Actuales (A.A.A.) fue un intento de aglutinar esfuerzos para reunir a los artistas y los críticos y proteger, así, “el arte auténtico contra las falsificaciones y hostilidades que dificultan su desarrollo”. Para ello se reunieron, en 1953, varios artistas y críticos barceloneses que firmaron una resolución y nombraron una Comisión Organizadora. Durante un tiempo, se intentó coordinar la acción conjunta de todos los núcleos artísticos españoles (para ello se aprovechó, entre otras cosas, el I Congreso Internacional de Arte Abstracto de Santander, en agosto de 1953). Sin embargo, las dificultades que todo esto entrañaba, llevaron a que se decidiera sacar adelante el núcleo barcelonés para integrar más tarde a los demás núcleos. La primera reunión constitutiva se celebró en 1956: Cirici-Pellicer era el presidente y Cesáreo Rodríguez-Aguilera el vicepresidente. Cfr. CABAÑAS BRAVO, Miguel, “La tercera reunión de la *Escuela de Altamira* celebrada en Madrid en 1951”, en *Trasdós*, Santander, nº 3, 2001, p. 212; *La política artística del franquismo...*, Op. cit., 1996, pp. 92-94, 101-102. Sobre el desarrollo de la A.A.A. después de 1956 véase RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo, *Arte moderno en Cataluña*, Barcelona, Planeta, 1986, pp. 123-124.

personalidad de Rodríguez Aguilera, los cuales, a mi parecer, y aparte de mantener el contacto “francés” que dejaron establecido, podrían hacer aconsejable el que se buscara una nueva manera más directa de hablar con él. (Quizá por los pintores que ya conocemos o por el propio L.L. [Luis Landínez]).”¹⁰¹

En Rodríguez Aguilera se podía apreciar una aproximación compleja a las interpretaciones influidas por el marxismo, que ya hemos visto en otros críticos de la época. Por un lado, defendía iniciativas críticas y sociales, como la de Estampa Popular. Por otro, combinaba esto con el convencimiento de que la obra de arte era un objeto autónomo, que por sí mismo “vive”, “habla y dice”. Incluir en la creación elementos del contexto social era decisión del artista pero no representaba una obligación para el creador. Lo emocional, lo espiritual, incluso, tenían cabida, para Rodríguez-Aguilera, a la hora de dar cuenta de la creación artística¹⁰².

De esta forma, combinaba las enseñanzas de autores como Bergson (que citaba, de hecho, en su texto para Belarte¹⁰³), con las del arte social y con las del existencialismo. La existencialista fue una corriente muy influyente en el desarrollo filosófico de la España de los años cuarenta y cincuenta¹⁰⁴, los intelectuales comprometidos también bebieron de ella entonces¹⁰⁵, mezclándola con las ideas provenientes del marxismo¹⁰⁶. Sin embargo, si lo

¹⁰¹ [SEMPRÚN, Jorge (referencia escrita a lápiz)], *Sobre un viaje de un mes por el interior*, sin fecha, AH PCE, Sección Fuerzas de la Cultura, Jacq 20-24.

¹⁰² Este autor explicaba así, en estos años, su concepción del arte: “El arte sirve, en primer lugar, al artista, porque la emoción profunda que el creador experimenta es una de las más íntimas y más misteriosas de las emociones humanas. Es, por otra parte, el excitante que le hará continuar la marcha emprendida. / Pero el arte, (...) se dirige necesariamente a los demás. El arte exige, por su propia naturaleza, el espectador. El artista creador busca el signo de la expresión sugestiva, profunda o misteriosa, con la finalidad no sólo de revelársela a sí mismo, sino de revelarla y transmitirla a los demás. El arte es una poderosa fuerza de cultura y de perfección. En un tiempo en que el humanismo se concibe con un propósito total de superación de la humanidad, el arte ha de dirigirse al mayor número de personas. / Es indudable, sin embargo, que en la mayor parte de los países, sólo a través de una profunda reforma económica y social podrá lograrse la gran amplitud necesaria, en el grado de cultura, para que le arte alcance a ser un instrumento de placer y de superación intelectual en el mayor número posible de personas. Sólo así, paralelamente asociadas, cabe hablar de las misiones estética y social del arte.” VILAR, Sergio, *Manifiesto sobre arte...*, *Op. cit.*, 1964, p. 285.

¹⁰³ CASTELLET, Josep Maria, RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo, VALLVERDÚ, Vicent; CANDEL, Francisco, CORREDOR-MATHEOS, José, *Estampa Popular Catalana...*, *Op. cit.*, 1965, s/p.

¹⁰⁴ Cfr. DÍAZ, Elías, *Pensamiento español...*, *Op. cit.*, 1983, p. 80

¹⁰⁵ Cfr. CORNAGO BERNAL, Óscar: *Discurso teórico...*, *Op. cit.*, 2000, p. 271.

comparamos con otros intelectuales del momento, observamos una posición menos esperanzada y más amarga en Rodríguez-Aguilera¹⁰⁷.

Quizá había tratado, precisamente, de dar respuesta a su necesidad de participar en el mejor desarrollo de la comunidad apoyando a Estampa Popular. Aunque la colaboración de Rodríguez Aguilera con estos grupos de grabado fue puntual, el crítico respaldó las empresas llevadas a cabo por algunos de sus componentes con posterioridad. Así, por ejemplo, dio su apoyo a la exposición de Crónica de la Realidad en junio de 1965. Algo después, en 1967, también se incorporó al movimiento del Intrarealismo (fue el autor de su manifiesto), escribiendo en los dos números de su revista, *Intra-R*.

Junto con estos críticos, tres autores más se encargaban de dar la bienvenida a la agrupación de grabadores catalanes. Se trataba de los escritores Francesc Vallverdú, Francisco Candel y José Corredor-Matheos. El texto del primero se centraba en el arte popular, empleando también esta idea para defender una serie de cuestiones identitarias catalanas que reforzaba redactado el texto en catalán¹⁰⁸. Aunque Vallverdú mencionaba también el vínculo con corrientes de mayor alcance geográfico, el autor se preocupaba de resaltar la raíz catalana de las propuestas de estos grabadores.

Enlazaba así obras tradicionales de amplia difusión, como eran las aucas (o aleluyas), con artistas emblemáticos del Noucentisme y de la renovación gráfica experimentada por Cataluña en los inicios del siglo XX¹⁰⁹. Al final del

¹⁰⁶ Cfr. BOZAL, Valeriano, *El arte del siglo XX...*, *Op. cit.*, 1995, p. 256.

¹⁰⁷ Así lo había expresado en su respuesta a la encuesta de Sergio Vilar: "Por desgracia para mí, me siento aislado de la sociedad en que vivo. Esto me produce una angustia física casi permanente y un ansia incontenible de superar esta situación./ Cuando el hombre siente conciencia de su universalidad, cuando se siente tan sólo como un minúsculo y pasajero miembro de la humanidad –o, si se quiere, más concretamente, de la comunidad nacional en que vive- su primer ansia trascendente de proyección, más allá de las necesidades primarias, es la de participar en el mejor desarrollo de esta comunidad./ Por una serie de circunstancias difíciles de explicar, no se han dado en mí las posibilidades de hacerlo. Mis tentativas para ello –tentativas de hombre fundamentalmente político, en el más noble sentido de la palabra- se estrellan unas veces en mi conciencia y otras en las circunstancias sociales que me rodean". VILAR, Sergio, *Manifiesto sobre arte...*, *Op. cit.*, 1964, p. 286.

¹⁰⁸ Vallverdú realizaría en estos años varios estudios y publicaciones en torno a la lengua catalana, que estaban pues en consonancia con las inquietudes que vemos apuntadas aquí. Así, por ejemplo, *L'escriptor català i el problema de la llengua* (1968); *Dues llengües: dues funcions?* (1970); *El fet lingüístic com a fet social* (1973).

¹⁰⁹ El entronque con el Noucentisme implicaba también, y sobre todo, una referencia a uno de los primeros intentos de dar respuesta, desde la política y la cultura, a las iniciativas de

escrito el autor trazaba el paralelismo entre esa tradición y movimientos contemporáneos como la Nova Cançó y Estampa Popular Catalana. En algunos grabados de Estampa Popular Catalana se puede detectar el influjo de la rotunda y sinuosa linealidad de la gráfica de los inicios del siglo XX catalán. Era el caso de las obras de Artigau que, además, transformaba esa estética al realizar composiciones que tenían que ver con encuadres cinematográficos en los que los personajes aparecen recortados para mostrar determinados detalles. Pero además, la carga crítica de las imágenes catalanas tenía que ver con la crudeza de estos precedentes de principios de siglo, esta tradición, cruzada con elementos del contexto del momento daba como resultado obras que podían resultar ácidas o, incluso, amargas.

Francisco Candel se centraba en los temas del pueblo y lo popular en su aportación al programa de mano. Sin embargo, en el texto que escribía en castellano, no se hacía mención alguna a lo catalán. Y es que el punto de encuentro de este autor con las inquietudes de Estampa Popular se hallaba en su preocupación por los más desfavorecidos de la sociedad catalana: los obreros inmigrantes llegados de otras regiones españolas. Este tipo de preocupaciones no estaban bien vistas en los círculos nacionalistas catalanes más cerrados que, entre otras cosas, consideraban fundamental el dominio del catalán para poder integrarse en su sociedad. Las reivindicaciones sociales de Candel iban más allá del simple nacionalismo y estaban mucho más relacionadas con la defensa del obrero oprimido y el inmigrante de las

intelectuales y burgueses para lograr una mayor autonomía para Cataluña. Xavier Nogués, Obiols y "Apa" eran, de distinta forma y por diferentes motivos, figuras muy relevantes de este movimiento. El primero por ser uno de sus creadores plásticos más originales y destacados, colaborador en distintas revistas y autor de murales como los del Ayuntamiento de Barcelona o de las Galerías Layetanas (estos últimos de carácter satírico, al igual que sus colaboraciones en revistas). Obiols pertenecía a una segunda generación de noucentistas (Nogués pertenecería, en cambio, a la primera). En los inicios de su carrera artística, se destacó especialmente en las labores de dibujante, ilustrador y grabador. De hecho, es esta faceta suya la que, como veremos, parece interesar más en relación con Estampa Popular. Posteriormente también haría importantes aportaciones pictóricas, y también murales (entre ellos algunos del santuario de Montserrat, que luego tendría un papel tan importante en las actividades antifranquistas). Con toda seguridad al cartel al que se hace referencia en el texto anterior es el de la Associació Protectora de l'Ensenyaça Catalana, creada en 1917. Éste fue elaborado en 1922 y la imagen que lo ilustra es la figura emblemática y más significativa del cartelismo noucentista. Feliu Elies, "Apa", que también trabajó en las revistas más renovadoras de esa misma época (ligadas al Noucentisme), suponía además la incorporación de las novedades gráficas europeas así como de una acidez crítica implacable.

asociaciones obreras y políticas. En 1977 se afilió al PSUC y llegó a ser regidor del Ayuntamiento de L'Hospitalet de Llobregat.



Miserachs, fotografía de Francisco Candel en las barracas de la Riera Comtal, publicada en *Serra d'Or*, mayo de 1965

El escritor se interesaba por los protagonistas del éxodo del campo a los centros más desarrollados que, como ya vimos, marcó el periodo. De hecho, Vallverdú había vivido en una de las barracas de las faldas del Montjuïc cuando su familia se trasladó a Barcelona. Su tesis doctoral (*Ser obrero no es ninguna ganga* publicada en 1968), que debía de estar elaborando cuando redactaba el escrito de Belarte, giraba en torno a los problemas del obrero en Cataluña. Pero sobre todo se había dedicado a la novela social. En los momentos en que Estampa Popular Catalana iniciaba su andadura, publicaba un artículo, con fotografías de Miserachs en *Serra d'Or*¹¹⁰ sobre el tema de las chabolas y las barracas de inmigrantes en Barcelona. Se trataba de otra forma de colaboración con el mundo de la imagen de reproducción en la denuncia de las desigualdades. En un caso ésta se verificaba en su apoyo a los grabadores y en el otro en su colaboración con uno de los fotógrafos más representativos del momento. La obra que le lanzó a la fama fue *Els altres catalans*, un estudio sobre los inmigrantes desde el punto de vista periodístico y sociológico.

¹¹⁰ CANDEL, Francesc, "Barraques de la Riera Comtal. Uns veïns als quals ningú no fa cas", en *Serra d'Or*, nº 5, mayo 1965, pp. 71-73.

Finalmente, José Corredor-Matheos, recogía en su escrito una reflexión acerca del compromiso en el arte. La frase de arranque del texto recordaba el célebre “El “arte además”, publicado por Aguilera Cerni en *Índice de las artes y las letras*, en 1959¹¹¹. El impacto de este escrito sobre los críticos del momento así como el papel de Aguilera Cerni como líder y defensor de movimientos artísticos de vanguardia en esa época debieron de influir en el modo en que Corredor-Matheos abrió su escrito. Junto a ello destacaba su mención a uno de los emblemas de la calidad plástica en las artes comprometidas, el *Guernica* de Picasso, que era uno de los referentes principales de muchos artistas de Estampa Popular.

A pesar de que esta muestra hubiera reunido a tal cantidad de artistas, de críticos y de escritores, la acogida de este nuevo grupo de Estampa Popular no fue tan positiva como podría haberse esperado. Así, los cronistas de *Serra d’Or*, que distaban mucho de ser conservadores o reaccionarios, se quejaban ante los defectos que veían en Estampa Popular Catalana ya desde su primera exposición. Resulta significativo que el término de comparación no era ya el grupo de Madrid, sino la iniciativa valenciana:

“Una idea excellent però una realització migrada. Ens hem fet ressò des de SERRA D’OR de la lloable i nodrida Estampa popular valenciana perquè ens plau la intenció i, sovieta, el resultat; però la versió de Barcelona ens ha decebut. Per començar, el nom, equivocada. Existint ja una Estampa popular valenciana, calia dir-ne Estampa popular barcelonina. El nom actual és un equívoc regionalista molt del segle XIX. En segon lloc, les aportacions (...) Tampoc no ens plau la idea de donar art al poble amb imatges dels sofriments del poble. Voler commoure per la imatge del sofriment és una idea de Setmana Santa andalusa. Un arte positiu que serveixi per a donar una imatge constructiva i estimulante haurà d’ésser, com les imatges d’Epinal o els bons gravats revolucionaris grecs o mexicans, un art èpic, una evocació de les lluites històriques triomfants, situades en el passat, en el present o en el futur. No, aquesta mena de masoquisme que només se salva superficialment, gràcies a la ironia o al sarcasme pintoresc.”¹¹²

¹¹¹ AGUILERA CERNI, Vicente, “El “arte además”, en *Índice de las artes y las letras*, nº 122-125, publicado en tres partes entre febrero y mayo de 1959.

¹¹² “Estampa Popular catalana”, en *Serra d’Or*, nº 5, Montserrat, mayo de 1965, p. 40.

Justo en la página anterior a esas líneas¹¹³, se comentaba la exposición de Estampa Popular de Valencia en Cullera y, en este caso, todo eran alabanzas. El acercamiento emotivo que se descubría en los grabados catalanes se consideraba inadecuado, el tono y las situaciones recogidas en las estampas no eran representativos, el nombre del grupo se juzgaba anacrónico. Sólo la ironía y el sarcasmo salvaban a algunas obras, y esto era precisamente lo que las ligaba con otras corrientes plásticas del momento. En ese mismo número de *Serra d'Or* se dedicaba bastante espacio a comentar exposiciones de las que se destacaban las iniciativas que tenían que ver con el Nuevo Realismo y con el Pop¹¹⁴. En efecto, para algunos de los teóricos que les habían apoyado, la continuación de la iniciativa de Estampa Popular eran los movimientos englobados en Crónica de la Realidad¹¹⁵. Los intelectuales más progresistas de Cataluña, como eran los que colaboraban en *Serra d'Or*, se mostraban hostiles al nuevo grupo por considerar que sus propuestas estaban desfasadas. Sin embargo, lo cierto es que éstas aún resultaban incómodas para el régimen¹¹⁶. Y muy atractivas para otros artistas puesto que Estampa Popular tendría un gran desarrollo en Cataluña.

5.2.2. Una red nacional

En abril de 1965 Estampa Popular Catalana expuso en el Centre de Comerç de Tortosa. A los grabadores de la primera muestra se sumaba uno más, Mauri en cuya obra se encontraba un eco evidente de estampas

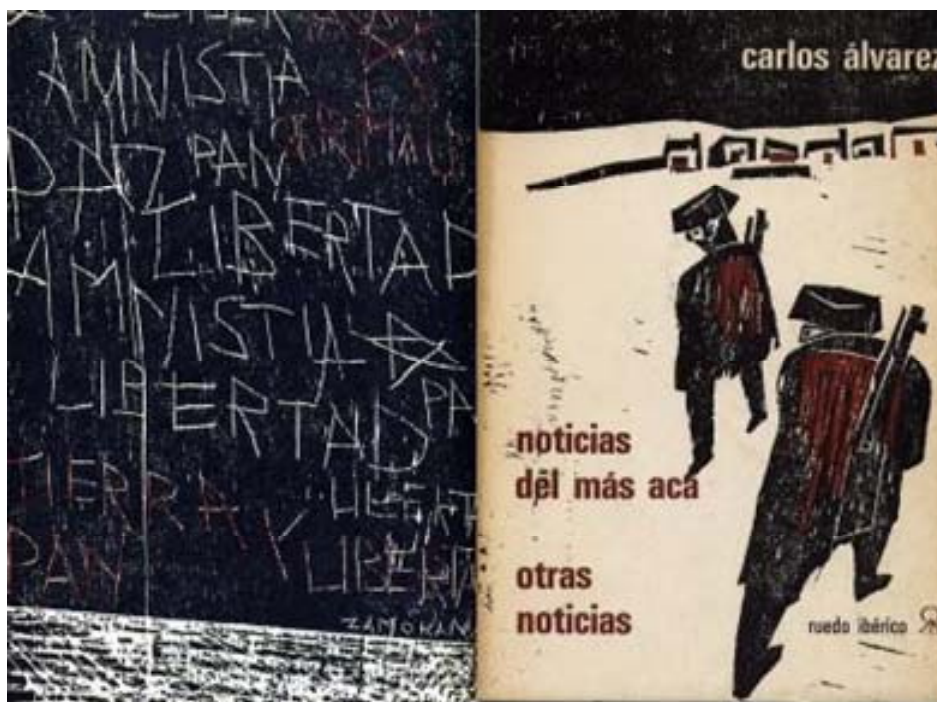
¹¹³ Cfr. "Nou realisme a Cullera"..., *Ibidem*, Montserrat, mayo de 1965, p. 39.

¹¹⁴ Cfr. *Ibidem*, mayo de 1965, pp. 39-40.

¹¹⁵ Cesáreo Rodríguez Aguilera afirmó que Crónica de la Realidad era el resultado de la evolución de Estampa Popular. Cfr. RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo; AGUILERA CERNÍ, Vicente, *Exposición Crónica de la Realidad* (catálogo de la exposición), Barcelona, 1965, s/p.

¹¹⁶ Así se comprueba en comentarios como este: "Había también, en otro dibujo, un minero al que se le anunciaba la felicidad para el futuro, cuando conquistara la luz de su esfuerzo, y ésta se adivinaba en la claridad de la bocamina, que tenía enfrente. Esa luz era blanquísima, intensa, porque no la interfería, pongamos por caso y como símbolo de "libertad", un muro alto y fuerte como el de Berlín, que seguramente se hizo para alumbrar el futuro de los "felices" y "liberados" mineros de la Alemania Oriental. (...) Este fue, mi modo de ver la exposición, sin querer darle un cariz diferente al que expongo en mis conclusiones. Respeto la categoría artística de los expositores, y de ahí mi interpretación, al revés de lo que algunos pudieran opinar (Ha habido opiniones para todos los gustos, y, lo que es más de alabar y que a mí me satisface, por mis convicciones liberales, que confieso paladinamente: libertad para exponer lo que ha podido suscitar las más diversas opiniones)". TORTOSÍ, "Estampa Popular Catalana" (?)", en *La voz del bajo Ebro*, 27 de abril, 1965, p. 10.

expresionistas como las de Käthe Kollwitz. En poco tiempo iban a nacer más grupos en Cataluña. Los nombres de cada uno de ellos hacían referencia a sus localidades de origen, a pesar de que, como hemos visto en la carta de Mensa, en un principio se decidiera hablar sólo de Estampa Popular Catalana. Sin embargo, nunca se mantuvo una denominación fija para los grupos, así los mismos artistas podían exponer adscritos a cualquiera de ellas.



Ricardo Zamorano, portada de *Noticias del más acá* de Carlos Álvarez, 1964

Mientras tanto, las estampas de los artistas de Estampa Popular de Madrid aparecían, firmadas individualmente, ilustrando libros. En 1964 Ruedo ibérico había publicado *Noticias del más acá*, de Carlos Álvarez con una estampa de Ricardo Zamorano en la portada que bien podía haber figurado en cualquier exposición de la agrupación. A una intención de denuncia desde el núcleo de intelectuales respondía el libro *Asturias 1963* que fue presentado en la Galerie du Passeur de París en 1965¹¹⁷. En ese volumen, entre otros muchos, participaban con sus estampas Picasso, Ortega y Adán Ferrer¹¹⁸.

¹¹⁷ Aunque la presentación de *Asturias* se hizo en 1965, ya desde antes se podía pedir el libro que se anunciaba como una "obra de solidaridad" que iba en beneficio de las víctimas represaliadas por las huelgas de Asturias. Así se anunciaba en algunos medios del PCF como, por ejemplo, *Démocratie nouvelle*. Cfr. *Démocratie nouvelle. L'Espagne vue de l'intérieur*, nº especial, París, diciembre de 1964, p. 97.

¹¹⁸ VV.AA., *Asturias...*, *Op.cit.*, 1964./ Esta editorial se caracteriza por haber publicado a muchos intelectuales cercanos al Partido Comunista. Según Adán Ferrer, José Ortega fue uno de los encargados de recopilar las obras que integraron el libro. Cfr. Declaraciones de Adán

Asimismo, en Munich se publicó en 1965 un cuaderno especial de la revista *tendenzen* dedicado a España¹¹⁹ y a los intelectuales encarcelados, especialmente, a Ibarrola¹²⁰. En él se daba cuenta del realismo plástico en España (y también de una abstracción entendida en sentido de expresión de la opresión), se reproducían varias obras de Estampa Popular y un fragmento del texto de Valeriano Bozal sobre el realismo social en España entre 1931 y 1939¹²¹. Comprobamos una vez más cómo el encarcelamiento de artistas como Ibarrola (que acababa de publicar *Burgos, prisión central*) o de Moreno Galván siguieron funcionando, en determinados ámbitos ideológicos, como detonantes del interés internacional por la situación española¹²².

Es posible que el público español necesitara ser alcanzado de otra forma por las imágenes críticas, pero esto no era exactamente así en el extranjero. En el caso de otros países, la aproximación emocional que podían suscitar los grabados más característicos del colectivo no era algo negativo, sino que era, incluso, deseable¹²³. Una vez más, el rostro elegido para dar cuenta de esta situación era Estampa Popular. Al ser imágenes que habitualmente “acompañaban” a otro tipo de actividades (charlas, conciertos, publicaciones...), no era habitual que fueran el centro de atención. No interesaba tanto su carácter como obras de una organización artística de

Ferrer, en entrevista con la autora, Madrid, 19 de enero de 2007. / Este libro se presentó en febrero de 1965 en la galerie du Passeur durante la exposición de José Díaz. Cfr. Invitación a la exposición de José Díaz en la galerie du Passeur, 9-24 de febrero de 1965.

¹¹⁹ Cfr. HIEPE, Richard, *et alii* (ed.), *Kunst in Spanien. tendenzen*, Munich, II Sonderheft, 1965.

¹²⁰ Al parecer, al poco tiempo de aparecer este “II. Sonderheft” de *tendenzen* Ibarrola fue puesto en libertad. De ello volvía a dar cuenta la revista junto a la reproducción de otro de sus dibujos. Cfr. HIEPE, Richard, *et alii* (ed.), “Agostin Ibarrola. Aus der Haft entlassen”, en *tendenzen*, nº 37, Munich, enero/febrero de 1966, s/p.

¹²¹ Conviene recordar que, este crítico estaba muy interesado por estas cuestiones. Unos años después, en 1967, Valeriano Bozal publicaría su libro *El realismo plástico en España, 1900-1936* al que nos referimos páginas atrás.

¹²² De hecho, *tendenzen*, ya había dedicado sus páginas a la obra de Ibarrola en otras ocasiones: el nº 26 de 1964 reproducía un dibujo a plumilla (*Fusilamiento*) que debía de corresponderse a los que hizo en la cárcel.

¹²³ Incluso podría ser que se los percibiera con una cierta apariencia de anacronismo, algo que podía ser positivo para reforzar la idea del atraso y de penuria del país.

vanguardia¹²⁴, como su condición de ilustradoras de una situación o su uso como medio para proporcionar ayuda económica a los intelectuales españoles.

Por lo que respecta a los grabadores valencianos, no ha sido posible confirmar que hubiera tenido lugar la exposición que Lloréns anunciaba en la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia para el 8 de enero de 1965. Sin embargo, en marzo de ese año, expusieron sus obras en el Leids Akademiska Kunstcentrum en Leiden (Holanda)¹²⁵. Se trataba de la sala de exposiciones del edificio principal de la universidad lo cual continuaba, en cierto sentido, con las exhibiciones universitarias que el grupo estaba llevando a cabo en España.

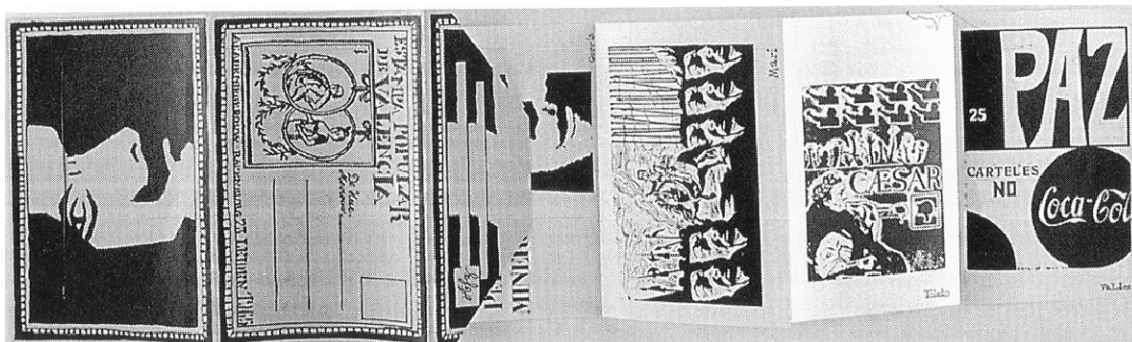
De hecho, el Equipo Realidad, que colaboraba con los grabadores en la universidad valenciana, también estuvo presente en Leiden y se ocupó del diseño del cartel. Éste se apropiaba de un autorretrato de Velázquez del museo de Valencia. Se empleaba así la representación de la autorrepresentación de un icono del arte español por antonomasia. El tópico simbolizado por el pintor era así actualizado y trasladado a una estética de blancos y negros que le daba un aspecto similar al de las serigrafías que mostraban rostros de personajes célebres en el Pop. Sin embargo había algunas diferencias ya que la mirada penetrante del retratado se veía, si cabe, acentuada en la obra de Estampa Popular. Era precisamente la traducción de esa mirada al presente lo que pretendían los grabadores.

El programa de mano de la muestra, realizado por Gorrís, quedaba configurado como un conjunto de imágenes que podían ser utilizadas a modo de tarjetas postales. De esta manera, se pretendía dar un uso más allá de la exposición a ese objeto. Entre las seis imágenes de las postales se encontraba la del cartel de la muestra y el fragmento del auca que había servido para anunciar la exhibición en la Facultad de Medicina en 1964. A ellas se sumaba la imagen de Gorrís *Minero* que formaba parte de una serie en la que se reflejaba una serie de prototipos sociales que iban desde el obrero hasta el

¹²⁴ Nos preguntamos si, además de todo esto, era precisamente esa condición de no ser un “grupo de vanguardia” lo que interesaba como imagen de España. Una imagen que, por un lado, encajaba con la idea de compromiso antifascista anterior a la Guerra Civil y a la guerra de 1939 y, por otro, estaba relativamente lejos de todos los movimientos renovadores de carácter internacional.

¹²⁵ Cfr. MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social...*, *Op. cit.*, 1981, pp. 152-157.

ama de casa. La concepción de éstos se basaba en una idea muy sencilla, que se apuntaba en el estudio de Ricardo Marín Viadel¹²⁶: cómo el modo en que percibimos a la gente se ve afectado por los prejuicios relacionados con su trabajo. De ahí que la leyenda que aclaraba este último aspecto en cada figura sea, a veces, tan importante, o más, que su rostro. Es más, los personajes no eran retratos sino prototipos físicos que respondían también a la indicación profesional.



Gorrís, programa de mano con postales de la exposición en la Akademie ge Bouw, marzo de 1965

Junto a ella se reproducía una estampa de Marí que se apropiaba de la tradición pictórica al unir *Las lanzas* y el retrato del infante Baltasar Carlos de Velázquez. A estos elementos se añadía una cabeza vociferante que, repetida, formaba una especie de muro ante el que la figura del jinete quedaba empujada. Esto parecía mostrar, a un tiempo, el dolor, la rabia y el poder numérico del pueblo olvidado y oprimido. Un pueblo dividido en dos ejércitos enfrentados, vencedores y vencidos, a pesar de que sus componentes, en el fondo, no fueran tan diferentes.

Al parecer, en la época gustó mucho la estampa de Toledo *Caesar*¹²⁷ que aparecía también en una de las postales. Ésta había sido realizada sobre una plancha de zinc, y mostraba al César condenando con el pulgar mientras un grupo levantaba los brazos en señal de protesta. Resultaba fácil equiparar a Franco y a este César, las protestas populares contra las condenas a muerte y el público del circo romano. Para obtener el efecto deseado, Toledo combinaba mecanismos cinematográficos y publicitarios de asociación de imágenes, así

¹²⁶ Cf. *Ibidem*, 1981, p. 113.

¹²⁷ Cfr. Declaraciones de Joan Antoni Toledo, en entrevista con Ricardo Marín Viadel, 22 de junio de 1981. Recogido en MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social...*, *Op.cit.*, 1981, p. 125

como referencias al Pop para relacionarlas y disponerlas¹²⁸. Finalmente, en otra postal, se reproducía una imagen de Valdés, que se ocupaba de plasmar en los límites que se imponían a la comunicación. Así en un muro en el que no se debían fijar carteles, quedaban permitidas las campañas de publicidad oficiales y las estadounidenses que eran representadas por unos carteles de la celebración de los *XXV Años de Paz* y de Coca-cola.

El 7 de octubre de 1965 se inauguró una exposición de los grabadores valencianos en el CAUM. Participaron Jorge Ballester, Calatayud, Joan Cardells, Gorrís, Mari, Martí, Solbes, Toledo y Valdés¹²⁹. En este caso Tomás Lloréns no escribió en el programa de mano, sólo parecía hacerlo para las exposiciones celebradas en Valencia. Así, con motivo de esta muestra, se volvió a publicar el texto de José María Moreno Galván y, junto a él, otro de Fernando Castelló.

El escrito de este último se publicó en exposiciones posteriores y pretendía recoger las reflexiones de “uno cualquiera” ante las obras. Este integrante del círculo del dramaturgo Alfonso Sastre (al que mencionaba en el texto)¹³⁰ creía ver las ideas de Bertolt Brecht reflejadas en los grabados. Es la primera vez que encontramos alguna referencia al escritor alemán en relación con Estampa Popular a pesar del interés de los grabadores por el arte comprometido, incluido el teatro. Esta relación con lo teatral se había dado con

¹²⁸ Ante la pregunta por las grandes variaciones en el estilo de sus obras, Toledo explicaba las diferentes opciones plásticas y modelos que de su trabajo y el de sus compañeros de Estampa Popular y del Equipo Crónica: “Posiblemente, esas cosas de Valdés y mías, más próximas a una iconografía Pop –por decirlo simplificada–, obedezcan a que en aquel momento vimos otra posibilidad de enfocar el realismo, no sólo a través de la tradición expresionista preponderantemente alemana, sino que podía haber otras posibilidades para hablar de la historia común. ¿Por qué la distorsión expresionista?, ¿por qué no la seriación? ¿por qué no la inclusión en una misma secuencia de diversas imágenes? Estas posibilidades que brindaba el Pop, y más los ingleses que los americanos, había que ver cómo se aprovechaban. Lo que ocurre es que yo por mi formación, a la hora de dibujar, dibujaba más bien tirando a un cierto expresionismo”. Declaraciones de Joan Antoni Toledo, en entrevista con Ricardo Marín Viadel, 22 de junio de 1981. Recogido en *Ibidem*, 1981, p. 124.

¹²⁹ Con respecto a esta exposición no hemos encontrado catálogo ni otro tipo de documentación relativa a su organización. Tan sólo podría referirse a ella una carta del director de *ABC* que hablaba de un anuncio de exposición enviado por el Club a su periódico. Cfr. Carta a D. José Esteban, presidente de la Comisión de Cultura del Club de Amigos de la U.N.E.S.C.O. con fecha de registro el 11 de octubre de 1965. Archivo del CAUM, carpeta de Cartas a Prensa y Circulares.

¹³⁰ Cfr. Declaraciones de Fernando Castelló, en entrevista con la autora, Madrid, 15 de enero de 2008.

anterioridad pero había tenido que ver, más bien, con los autores de una generación y de una estética anterior. Por eso relacionar a los grabadores con las innovaciones que suponía Brecht era identificar las estampas valencianas con la corriente literaria comprometida y renovadora que tuvo en el GTR de Alfonso Sastre y José María de Quinto, uno de sus mejores ejemplos.

La intención de conocer la opinión del público “no especializado” no sólo se reflejó en la selección de los presentadores del programa de mano. Durante la exposición se realizó una encuesta entre los asistentes. Ésta fue recogida en cinta magnetofónica y transcrita para ser publicada en *Suma y sigue del arte contemporáneo*¹³¹. Puesto que se recopilaron datos relativos a la edad y la ocupación de los participantes, sabemos que el público mayoritario era adulto y relativamente joven. Empleados, estudiantes y algún “intelectual” representaban el grueso del público de la exposición. La mayoría eran visitantes habituales del CAUM ya que varios mencionaban las exposiciones de los grupos catalán y madrileño, que habían visto allí con anterioridad. Aparte del dato acerca de estas dos exposiciones de Estampa Popular de Madrid y de Barcelona, de las que no sabemos nada más, resultaba significativo que todos los que comparaban estas tres exhibiciones declaraban que la valenciana era la que menos les había gustado¹³². Esto lleva a

¹³¹ Cfr. “Una encuesta: Opiniones en “directo” sobre “Estampa Popular” de Valencia”, en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, nº 9-10, Valencia, 1966, pp. 89-97

¹³² Reproducimos aquí algunos de los testimonios en los que se hacía la comparación con los otros núcleos de Estampa Popular: “24 años (hombre)/ Administrativo/ En fin, creo que la exposición es práctica, positiva, puesto que tiene mensaje social muy bien empezado. Mi opinión en cuanto artísticamente, pues creo que no le encuentro el arte por ningún otro sitio, comparada con las que he visto anteriormente, Estampa de Madrid, Catalana... Pues sí, he encontrado que, aparte del mensaje, tienen un fin, arte precisamente. Me compré un cuadro porque me gustó, aparte del mensaje social que tenía. Creo que sobra el sentido de especie de cromo, de estampa, de cromo, y considero que necesita más arte”; “22 años (hombre)/ Estudiante/ En general me parece que es una exposición floja, teniendo en cuenta las dos que hemos visto anteriormente. Creo que son más directos los grabados de Barcelona y Madrid. Esta, en cierto modo, puede que resulte mejor, pues inicia unos razonamientos con los dibujos, pero, en general, llega menos, creo que a menos. Demasiado complicado...”; “Aproximadamente 20 años (mujer)/ Licenciada en Filosofía y Letras/ En líneas generales, que no está mal; aunque, tanto por la técnica como por la temática, me parece inferior a la de Madrid y Barcelona./ Encuentro que está muy bien el tratar de llevar este tipo de temas al arte, temas de tipo social, digamos; pero indudablemente creo que esto no debe de ser en detrimento de un arte (me es difícil, porque soy una profana)... Pero está muy bien este tipo de temas; pero que encuentro que muchas veces se abusa de este tipo de temas, y luego se carece de una profundidad o de una manera..., de unas cualidades o de una manera de exponer que se pretende, que realmente a la gente lo le llega. Es decir, que queda alejado, que la gente no se entera de lo que está viendo, y esto es lo fundamental./ 44 años (hombre)/ Fotógrafo (parado)/ Aquí tenemos un buen sabor de boca, como producto de las anteriores

plantearse si, realmente, la renovación del lenguaje, que planteaba el grupo de Tomás Lloréns, había mejorado la capacidad comunicativa de sus imágenes¹³³.

A los ojos de los especialistas los lenguajes nuevos bien podían ser más interesantes y renovadores, más adecuados para incidir en la sociedad¹³⁴, sin embargo, parecía que el público de la España en desarrollo no encontraba cercano este lenguaje tan novedoso. El realismo intencional no resultaba fácil de entender, hacía reflexionar al espectador sobre la artísticidad de lo que veía¹³⁵, pero no le llevaba a un cuestionamiento crítico del mundo. La interpretación de Castelló en cuanto a la popularidad de estas obras, tenía más que ver con su propia formación y los ambientes en que se movía, que con el modo en que el resto de visitantes acogieron la muestra.

En las obras que se reproducían junto al texto de la encuesta vemos en qué consistían las soluciones que proponía Estampa Popular de Valencia. Cada estampa había sido realizada por un solo autor, sin embargo, una se

exposiciones de Madrid y Barcelona. Entonces ésta la hemos cogido con la misma simpatía. No obstante, quizá sea la más confusa. Es alentador, para los hombres de mi edad, ver que ya proliferan exposiciones que ponen de relieve que hay hombres jóvenes que tienen inquietudes y que las plasman con cierta simpatía y valentía. No obstante, en esta vuestra yo encuentro, pues, una falta... Un exceso de simbolismos, porque en todos hay uno o dos que se captan; en cambio, los otros no se captan. Hay un exceso de timidez, o sea que hay algunos que ponen de relieve alguna inquietud en vosotros, y se supone que los que no se entienden también son intencionados. Yo me preocupo fundamentalmente del fondo. Del aspecto artístico, pues, soy un profano y no puedo adentrarme. Pero lo que me importa es el fondo. Cuesta esfuerzo interpretarlas." *Ibidem*, 1966, pp. 91- 92

¹³³ Con esos resultados en la mano (aunque aún sin publicar), sorprende que, unos meses después de estas entrevistas, se criticara al grupo de Madrid al hacer un balance del primer año de vida de Estampa Popular de Valencia. Cfr. LLORÉNS, Tomás: "Un any d'Estampa Popular...", *Op. cit.*, noviembre de 1965, pp. 41-43.

¹³⁴ Así lo consideraba, por ejemplo, Terenci Moix, cuando hablaba del cómic. "La inercia, la abulia y el desinterés son los factores predominantes en (...) [los cómics], que están pidiendo a gritos un nuevo contacto con la realidad. Y si la realidad de la clase media es, precisamente esa abulia y ese abstencionismo, el posible progresismo de nuestros tebeos en el momento actual podrá demostrarse cuando el medio se decida a renunciar a ser testigo del devenir de la clase media para dar cuenta de realidades sociales nuevas, que están esperando su medio de expresión (...) el creciente interés que el estudio del cómic despierta en nuestro país (...) ya ha favorecido algunas visiones intelectuales importantes, como son el grupo Realidad y el Equipo Crónica de figuración narrativa (Valencia) y la aparición de un importante cómic crítico en las páginas de la revista *Oríflama*". MOIX, Terenci: *Historia social del cómic*, Barcelona, Bruguera, 2007 (1º ed. de 1967), p. 271.

¹³⁵ Este riesgo ya había sido apuntado y asumido por Tomás Lloréns cuando hablaba de la intención de Estampa Popular de Valencia de cambiar la "estructura significativa del arte" aun a riesgo de que se les acusara de salirse del dominio del arte. Cfr. LLORÉNS, Tomás: "Estampa Popular de Valencia", en *Aulas* 65, Vol. 26-27, 1965, p. 32.

revelaba como el resultado de un trabajo colectivo, al estar adscrita a Estampa Popular de Valencia, sin más. La huella del autor había desaparecido, tal y como pretendía Lloréns. En esta obra el método de trabajo elegido consistía en la composición de imágenes procedentes de fotografías. Se trataba de un fotomontaje realizado con las técnicas del grabado. Así se llevó una gran masa de personas (¿una manifestación?) a la portada del diario *Levante*.



Estampa Popular de Valencia,
Levante, s.f., reproducida en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, 1966

Esto suponía una vuelta de tuerca no sólo técnica sino también conceptual al realismo. Se partía de una realidad que era habitualmente difundida a través de los medios de comunicación. La supuesta objetividad de los medios fotográficos y cinematográficos había de ser modificada para sacar a la luz la cara oculta de la realidad. De esta forma, no sólo se empleaban elementos que formaban parte de la cultura visual del espectador, no sólo se comunicaba una crítica a la sociedad española de la dictadura, sino que se ponía en evidencia el control informativo del régimen.

Encontramos aquí varios ejemplos de la introducción consciente y significativa de elementos de la tradición pictórica. Desde la composición de Marí sobre *Las lanzas* a la que hicimos referencia con anterioridad, hasta su adaptación, en un marco doble, de uno de los “Caprichos” de Goya, *Tal para*

qual. En esta última el mozo que acompañaba a la chica había sido sustituido por el prototipo de hombre de fama del momento: el cantante. La publicidad y los medios por lo cuales el régimen controlaba y falseaba la realidad eran habitualmente señalados en las obras de estos artistas.



Marí, s.t., s.f., reproducida en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, 1966



Warhol, *Before and after c*, 1960



Gorrís, *Esta es su vida*, 1965

Los programas de televisión como medio de control (y de atontamiento) eran un tema recurrente en muchos grabados de mediados de la década. Por su parte, José María Gorrís combinaba los elementos televisivos con los de la “alta cultura” en una de sus obras. Ésta la componían el título del programa de televisión “Ésta es su vida”, una emisión televisiva que era la versión española de otra estadounidense, y la reproducción de la obra *Before and after* de Warhol transformada. Así se identificaría la adopción de los medios de masas norteamericanos y sus programas en España con una operación quirúrgica del régimen en la que la forma cambiaba pero no el fondo.

En 1965 se mostraron las obras de Solbes, Toledo y Valdés en exposiciones realizadas en el antiguo Hospital de la Santa Cruz de Barcelona, en la galería Espace de Amsterdam, en la Maison de la Médecine de París (aunque ya explicamos las dudas acerca de la fecha de esta exposición) y en

Burdeos¹³⁶. Al tiempo que sucedía todo esto, tenían lugar algunas muestras de arte español en Francia. En ellas participaron distintos grupos de grabadores y artistas a título individual. Así varios artistas que formaban parte de Estampa Popular (Adán, Arturo, Ortega, Álvarez, Zamorano, Garrido e Ibarrola) o que estarían vinculados a ella en el futuro (Díaz, Colmeiro), expusieron en la Maison du PCF en Rouen¹³⁷.

Esta exposición había sido organizada por Gérard y Georgette Gosselin, dos artistas militantes del PCF, muy amigos de José Ortega. De hecho, la ilustración del folleto había sido hecha por Gérard Gosselin con la intención de seguir, en cierto sentido, la estética de Ortega¹³⁸. Éste se había convertido en el representante en Francia del realismo social español, esto junto con su militancia política hizo que se contara con él para todas las muestras organizadas por el Partido. Y, en el caso de muestras colectivas, no siempre aparecía con artistas de estética similar, así era uno de los cinco expositores de la muestra *Espagne*, celebrada en mayo de 1965, en la galería parisina Peintres du Monde¹³⁹. También en mayo, pero esta vez en España, se celebró la exposición de los “artistas expositores de la temporada 1965” en la galería Pinacotecota de Sitges. No sabemos a qué grupo de Estampa Popular se referían, aunque suponemos que se trataría del catalán¹⁴⁰.

¹³⁶ Los datos relativos a estas exposiciones los hemos tomado del estudio MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo en la plástica...*, Op. cit., 1981, pp.149-157. De algunos hemos encontrado alguna documentación que lo confirme, de otros nos ha sido imposible corroborarlo. Especialmente dudosa nos resulta la exposición en la Maison de la Médecine, que el autor fecha en estos momentos y que ya hemos visto datada en 1964. Marín Viadel menciona también una exposición más en la galería Epona de la que no hemos encontrado ninguna referencia en prensa (no la mencionan ni *Les Lettres Françaises*, ni *L'Humanité*, que siempre daban cuenta de las actividades en estos espacios) mientras que sí informaban acerca de la exposición de Ibarrola en esta galería. Cfr. BOUDAILLE, Georges, “Agustín Ibarrola”, en *Les Lettres Françaises*, París, 1-7 de julio de 1965, p.12.

¹³⁷ Cfr. *Artistes Espagnols à la Maison du PCF*, Rouen, 1965, s/p.

¹³⁸ Cfr. Declaraciones de Gérard Gosselin, en entrevista con la autora, Saint Étienne du Rouvray, 14 de diciembre de 2006.

¹³⁹ Georges Soria regía esta galería que contaba con la dirección artística de Raoul-Jean Moulin. Ambos eran periodistas ligados a las publicaciones del PCF *L'Humanité* y *Les Lettres Françaises*. Los expositores de *Espagne* eran Hernández, Millares, Ortega, Antonio Saura y Alberto. De todos ellos, sólo Saura expuso grabado, y se trataba de litografías que nada tenían que ver con las estampas populares. Con ellos se quería dar la imagen de que el antifranquismo pictórico español tenía calidad y variedad.

¹⁴⁰ En el catálogo se dice que los expositores son, simplemente: Aimerich, Arranz, Artigau, Bartolzzi, Bosch Roger, Casero, Concepción Ibáñez, Gerard Sala, Giralt, García Martín, Llimós,

Un año después se celebró uno de los más destacados eventos organizados por los artistas catalanes, *I Exposición Nacional de Estampa Popular*. Ésta tuvo lugar, entre el 1 y el 14 de mayo de 1966, en la Asociación de Amigos de la Música de L'Hospitalet de Llobregat. En ella participaban los grabadores de Madrid y Valencia, y se anunciaban ya dos grupos catalanes diferentes, el de Barcelona y el de Tortosa¹⁴¹. El programa de mano incluía el texto de un crítico por cada una de las agrupaciones participantes: Castellet, por Cataluña, Moreno Galván, por Madrid y Vicente Aguilera Cerni, por Valencia. Castellet y Aguilera se referían a las características que definían a las agrupaciones de Cataluña y Valencia, respectivamente. Nadie mencionaba caracteres propios equivalentes para Madrid, se utilizaba, simplemente, el texto sobre el realismo que Moreno Galván ya había proporcionado para la muestra en la galería Quixote.

Aguilera Cerni fue probablemente el crítico español de mayor influencia y relevancia nacional e internacional de los años cincuenta y sesenta, esto le fue reconocido con el Premio Internacional de la Crítica en la XXIX Bienal de Venecia (1958). En su trabajo se apreciaba claramente el impacto de los escritos del influyente crítico comunista Giulio Carlo Argan. Aguilera Cerni apoyó todos los movimientos renovadores que se dieron en Valencia (Parpalló, Antes del Arte, Arte Normativo...), y fue un impulsor de todas las “alternativas al informalismo” con su participación en eventos como, por ejemplo, la Bienal de San Marino y el XII *Convegno Internazionale Artistici, Critici e Studiosi d'arte*, de 1963, donde se premiaron corrientes que poco tenían que ver con esta poética abstracta¹⁴².

López Vicens, Puiggrós, Rosa M^a Estadella, Sobré, Vilá, Vives y se incluía también a Estampa Popular.

¹⁴¹ El grupo de Barcelona incluía a todos los artistas que ya habían expuesto como Estampa Popular Catalana, más algunos “nuevos”, como Edo, Grau-Garriga, Grimal, Hernández Pijuán, Narotzky, Subirachs o Rams. El grupo de Tortosa debió de formarse a raíz de la exposición de Estampa Popular Catalana que se había hecho en esta localidad, contaba con Ferran Cartes, Ferran Chavarria, Agustí, Forner, Frederic Mari y Ferran Vilàs. Además, en la muestra de L'Hospitalet, participaban Estampa Popular de Madrid y Valencia, de ahí el calificativo de “Nacional” que se le aplicaba por primera vez a una exhibición del movimiento. En el programa de mano de esta exposición no se reprodujo ninguna obra de artistas de grupos andaluces o del País Vasco (aunque sí, y por primera y única vez que sepamos, una de Úrculo) por lo que suponemos que ninguno de sus componentes estuvo presente aquí.

¹⁴² En consonancia con esta idea también en 1963 (y en relación, tanto con Argan como con Aguilera Cerni, ambos participantes en los eventos anteriormente referidos) se concedió a José

Para este crítico, la consecuencia lógica de la situación en que se vivía era, precisamente la del compromiso y el realismo¹⁴³. Era lógico pues que apoyara a Estampa Popular. De hecho, ya hemos recogido cómo su intervención fue fundamental para el arranque del grupo catalán¹⁴⁴. Además, sus palabras presentaban a los artistas valencianos cuando exponían en España pero fuera de Valencia. En él no sólo hablaba de Estampa Popular en general (destacando su intención realista y comunicativa, además de la voluntad de llevar su obra al pueblo), sino que también especificaba algunos rasgos específicos de los grabadores valencianos¹⁴⁵. Por otra parte, el hecho de que mencionara que había fotografías nos hace pensar, además, que en esta exhibición se contó con la colaboración del fotógrafo Jarque, que participaría en muestras posteriores¹⁴⁶. Esto suponía, además, la incorporación de una técnica más de reproducción de imágenes junto a las que ya se habían empleado hasta entonces.

Aunque su colaboración con los grupos tuvo como resultado un solo escrito para acompañar las exposiciones, Aguilera Cerni tuvo en cuenta a Estampa Popular siempre que escribió sobre el arte español de ese momento. Sin embargo, la reflexión en torno al compromiso en el arte le llevó a seguir buscando lenguajes que pudieran expresar mejor los planteamientos críticos que le preocupaban. Así, cuando se publicó su texto para Estampa Popular, ya

Ortega la medalla de oro, por su lucha por la libertad, en el XII Convegno Internazionale di Artista, Critici e Studiosi d'Arte di Verrucchio.

¹⁴³ "las nociones de colectividad y despersonalización, así como la preocupación por la trascendencia social del propio trabajo, llevadas hasta sus últimas y lógicas consecuencias, conducen casi irremediablemente, en cuanto se busca una actuación directa, hacia cualquier modalidad de lo que pudiéramos llamar "realismo crítico" o "realismo social". AGUILERA CERNI, Vicente, "Libertad y alienación: ante la IV bienal de San Marino", en *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*. nº 4. Valencia, julio-septiembre 1963, p.12.

¹⁴⁴ Cfr. Declaraciones de Esther Boix, en entrevista con la autora, en Gerona, 24 abril 2007.

¹⁴⁵ "Naturalmente, los distintos grupos de Estampa Popular se diferencian entre sí, reflejando condiciones locales e idiosincrasias particulares. Tales peculiaridades refuerzan su validez. Por lo que se refiere a Estampa Popular de Valencia, quien conozca el carácter valenciano verá que los grabados están en una línea muy "valenciana", muy "popular". Ni se dramatiza sistemáticamente ni se suelen emplear arquetipos generalizados. Se usa la crítica, se maneja el humor, se utiliza el ridículo. La seriedad -como la procesión- muchas veces "va por dentro". Sea satírica o gravemente, se tiende a particularizar las referencias. (...) entre los valores concurrentes en Estampa Popular de Valencia, han de figurar destacadamente su falta de prejuicios estéticos, su "valencianidad" y su "popularidad". AGUILERA CERNI, Vicente: "Con todos sus defectos y desigualdades...", en *Estampa Popular, I Exposición Nacional*, 1966.

¹⁴⁶ Cfr. MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social en la plástica...*, *Op.cit.*, 1981, p. 159.

consideraba que había otras fórmulas mejores para lograr estos objetivos. En febrero de 1965 concedió (con sus compañeros del jurado: Rodríguez-Aguilera y Sánchez Camargo) los siguientes premios en el III Salón Nacional de Pintura, celebrado en Alicante: el primero a Solbes y Valdés *ex aequo*, el segundo a Carlos Mensa y el tercero a Cardona Torrandell. Todos ellos expusieron poco después, junto con Toledo y Artigau, en la muestra *Crónica de la Realidad*, celebrada en Barcelona en junio de 1965. En el catálogo (donde también colaboraba Rodríguez-Aguilera) Vicente Aguilera Cerni afirmaba:

“Uno de los hechos significativos acaecidos con la caída del informalismo, ha sido la extensión de “Estampa Popular”. Desde nuestro punto de vista es grande su importancia, al menos dentro de nuestra sintomatología social, ya que representa el intento de llevar hasta el pueblo un arte con temas y contenidos populares. Sin embargo, la primera “Estampa Popular”, la de Madrid, ha adoptado en su mayor parte el lenguaje del realismo social o del neoexpresionismo de tinte social, mientras que la segunda, la de Valencia, se ha visto fuertemente influenciada por la “crónica de la realidad”. (...) El “realismo social” ha intentado responder a las tensiones dialécticas de la sociedad, pero utilizando un lenguaje más vinculado a los prototipos estabilizados por la tradición pictórica del realismo que originado en los verdaderos hábitos visuales del hombre de hoy. (...) La “crónica de la realidad” intenta comunicar vida y pintura a través de lo que es real, típico y significativo. Se alimenta de la dinámica histórica. No teme a las contaminaciones literarias: si fuera preciso para sus fines, sería narrativa o didáctica. Busca en cada caso el correcto equilibrio entre la forma, la imagen y la comunicación. Se trata, por lo tanto, de una tendencia acumulativa, comunicativa, tipificadora, significativa. Con la “crónica de la realidad”, la joven pintura española puede aportar soluciones inéditas al cónclave internacional”¹⁴⁷

Estampa Popular era una solución en la que se reconocía la buena voluntad pero no la actualidad. De todos modos, aunque no sabemos qué obras se expusieron en L'Hospitalet, seguramente estuvo colgada la obra de Guinovart *La bomba ye-ye* que trataba un tema tan actual como el incidente de Palomares y la consiguiente campaña del régimen para ocultar la importancia del suceso. El mayor incidente “broken arrow” del momento (término al que se habían de referir las numerosas puntas de flecha de la estampa) era relatado

¹⁴⁷ AGUILERA CERNI, Vicente; “Prólogo a la “crónica de la realidad””, en AGUILERA CERNI, Vicente; RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo, *Crónica de la Realidad* (catálogo de la exposición), Barcelona, 1965, s/p.

en una especie de aleluya o cómic que denunciaba el modo en que se había tratado a la población española, cuando el resto del mundo seguía el incidente en grandes titulares de periódico.



Josep Guinovart, *La bomba ye-ye*, 1966

La muestra de L'Hospitalet fue muy exitosa en público y ventas. Quizá esto se debió, en parte, a que se había decidido que todo el dinero que se recaudara iría a parar al pago de las multas por la participación en la Asamblea Constituyente del Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Barcelona, la famosa Caputxinada de Sarrià, en la que había tomado parte uno de los miembros del grupo catalán, Ràfols-Casamada. Cada estampa se vendía a 300 pesetas y se recaudaron un total de 111.000 pesetas¹⁴⁸. Finalmente, se acabó decidiendo destinar también una parte del dinero a Ibarrola, que de nuevo estaba en la cárcel¹⁴⁹. En 1966 debió celebrarse una exposición de Estampa Popular en la galería René Metrás de Barcelona aunque desconocemos las fechas y los grupos participantes¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Cfr. Declaraciones de Esther Boix, en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, Op. cit., 1996, p.121.

¹⁴⁹ Cfr. Declaraciones de Esther Boix, en entrevista con la autora, Anglès, Gerona, 24 abril, 2007.

¹⁵⁰ Esta exposición sólo se menciona en las cronologías de la actividad del grupo que aparecieron en algunos catálogos de exposiciones de Estampa Popular de Madrid con

Paralelamente a todo esto, el diseño gráfico se estaba convirtiendo en uno de los focos de interés de Estampa Popular de Valencia aunque no dejó de exponer en la Universidad. Los grabadores valencianos habían inaugurado el año con la publicación de un calendario editado por Concret Llibres, al que se sumaron la colección de tarjetas postales *Mirant València* y varias portadas de la *Cartelera Turia*¹⁵¹. Era una forma de ir más allá de lo que les permitían las exposiciones, tal y como explicaba Toledo:

“Nos dábamos cuenta que eso de hacer ejemplares numerados y firmados, como los grabados clásicos, ejemplares si no únicos, sí por lo menos limitados, no correspondía a la función auténtica que queríamos darle. Resultaba que luego estas obras iban a parar a los cauces normales de distribución de arte, a galerías, a coleccionistas, etc. Si debía haber una incidencia masiva, lo más popular era la tarjeta postal o el calendario. ¡Claro, más popular es un anuncio de Coca-cola!, pero nosotros no podíamos competir con eso. Pensamos que en lugar de que se vendiera el calendario tópico, podía haber determinada gente que le hiciera más gracia lo que se saliera del tópico. Era un poco el contra-tópico”¹⁵²

La idea de partida era muy interesante, suponía aprovechar un cauce de distribución y uso de imágenes existente, pero distinto al de las galerías, para introducir la crítica. La portada del calendario, obra de Valdés, se basaba en una imagen fotográfica deformada que, además, ya había sido incluida en una de las obras del Equipo Crónica. Además de los recursos de deformación y asociación de imágenes que ya comentamos previamente, llaman la atención los retratos de grupos de personas que aparecían en este calendario. La mayoría de ellos fueron realizados por Anna Peters, aparentemente, siguiendo un modelo habitual de retrato fotográfico familiar. Ya no se trataba de representaciones de campesinos, de obreros o de la clase media según un

posterioridad. Es el caso del programa de mano de la muestra en la galería Antonio Machado. Cfr. [ESTAMPA POPULAR], *Estampa Popular* (programa de mano), Madrid, galería Antonio Machado, 1972, s/p.

¹⁵¹ Sabemos que fueron los responsables de las portadas de los números 135 y 145 de 1966 que se correspondían, respectivamente, con la cuarta semana de agosto y la segunda de noviembre. Posteriormente la portada que hicieron para el nº 164 de 1967 (primera semana de abril) volvió a emplearse en el nº 645 de 1976. Según Josep María Gorris, el texto que un texto, escrito por Vicente García, acompañaba la primera portada que Estampa Popular de Valencia hizo para *Turia*. Cfr. Declaraciones de Josep María Gorris, recogidas en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op. cit.*, 1996, p. 141.

¹⁵² Declaraciones de Joan Antoni Toledo, en entrevista con Ricardo Marín Viadel, 22 de junio de 1981. Recogido en MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social...*, *Op.cit.*, 1981, p. 136.

modelo pictórico, fuera éste idealizado o crítico, sino de emplear el formato en que éstos se retrataban. Así se ponía en evidencia un modelo tan codificado y difundido como aquél, pero que no formaba parte de las imágenes públicas sino del ámbito privado.

En cuanto a la serie de postales *Mirant València* como hemos adelantado con anterioridad, se trataba de una recopilación y crítica de los tópicos de lo valenciano. Éstos iban desde la Dama de Elche a la paella, pasando por la omnipresente naranja, por el falseamiento de la imagen rural y por el burgués gordo y acomodado, que hacía de la senyera una bandera con que servir a sus intereses. Según Joan Antonio Toledo, estas postales no sólo se vendieron, sino que también se expusieron en la facultad de Agrónomos valenciana en algún momento entre 1966 y 1967¹⁵³. Las portadas de *Turia*¹⁵⁴, correspondientes a las semanas de agosto y noviembre de 1966, se encontraban justo en el espacio buscado por Estampa Popular de Valencia. Cada número de esta publicación gozaba de un breve pero intenso uso puesto que recogía la programación semanal de espectáculos en Valencia. Estas características suponían además una amplia difusión de la imagen.

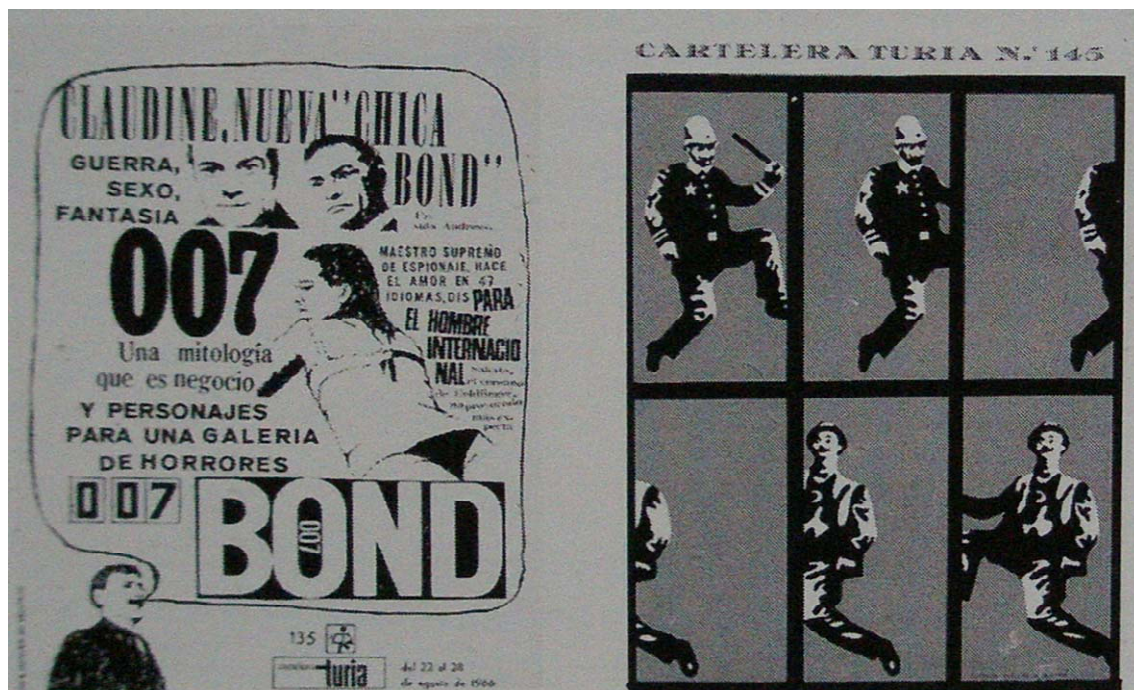
La portada del nº 135 se basaba en el empleo de elementos cinematográficos relacionados con la nueva película de James Bond¹⁵⁵, mezclados con el género periodístico (en los textos) y el cómic. Toda la portada era un bocadillo salido de la boca de un personaje situado en una esquina. Este personaje anunciaba la nueva película pero construía un texto publicitario atípico, hecho a base de recortes. El número 145, en cambio, recurría a una especie de montaje de fotogramas de una película, planteando

¹⁵³ Las fechas fueron propuestas por Ricardo Marín Viadel a la luz de lo afirmado por Toledo. Cfr. Declaraciones de Joan Antoni Toledo, en entrevista con Ricardo Marín, 22 de junio de 1981, recogida en MARÍN VIADEL, Ricardo: *El realismo social en la plástica...*, Op.cit., 1918, p. 159

¹⁵⁴ *Cartelera Turia* era un proyecto nacido a mediados de la década, gracias a la iniciativa de varios universitarios por encontrar un medio en que dar salida a sus ideas. Así la definía Vázquez Montalbán: "Exterminadores, cultos, polícromos, rojos, verdes, colorados, los de Cartelera Turia constituyen una extraña y reducida secta que cada semana nos envía la botella del naufrago con sus críticas de espectáculos que rompen los moldes de los mensajes obvios". Cfr. *Cartelera Turia... 40 anys* (página web sobre la exposición), 2004, en <http://www.uv.es/cultura/v/docs/expturia.htm> [Consulta: 7/8/2008].

¹⁵⁵ Se hablaba de Claudine Auger, una de las "chicas Bond" de *Operación Trueno* (*Thunderball*), la película del agente 007 que se estrenó ese año.

una persecución protagonizada por un policía británico y un caballero con traje y sombrero. El resultado era bastante cómico, por el planteamiento de la escena y por la actitud de los personajes, algo que contrastaba fuertemente con el tipo de persecuciones reales que se vivían en el país.



Estampa Popular de Valencia, portadas de *Cartelera Turia*, agosto y noviembre de 1966

En otoño de 1966 Estampa Popular de Tortosa y Estampa Popular de Barcelona¹⁵⁶ expusieron en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Mahón. A pesar de la división de nombres, quienes participaron en esta exhibición fueron los mismos que lo habían hecho en L'Hospitalet¹⁵⁷. En 1966 el 30º aniversario de la II República llenó la “banlieue rouge” parisina de exposiciones de grabados y de eventos conmemorativos. Entre el 17 y el 19 de junio tuvo lugar una *Rencontre avec l'Espagne* en el Théâtre de la Commune de Aubervilliers¹⁵⁸. Ésta había sido organizada por la sección española de Travail

¹⁵⁶ Cfr. CASASNOVAS, Andrés: “Mahón: felicitación musical”, en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 29 de diciembre, 1966, p. 8.

¹⁵⁷ Aunque sólo se hable de que la muestra era de Estampa Popular de Tortosa (sin mencionar a Barcelona) encontramos la nómina de expositores en PUIG, Arnau (comisario): *Cap una altra realitat. El context d'Estampa Popular* (catálogo de la exposición), Girona, Museu d'Art de Girona, 2005, p.122.

¹⁵⁸ El actual département de Seine-Saint-Denis, situado al norte de París, fue desde el XIX un lugar de recepción masiva de inmigrantes. Tras la Guerra Civil española llegaron dos remesas de españoles, la de los exiliados republicanos en 1939 y, entre 1955 y 1970, la oleada de españoles que emigraban por motivos no sólo políticos, sino también económicos. Los centros culturales y de reunión españoles fueron apareciendo a medida que todo esto sucedía (y

et Culture, “La Carraca”¹⁵⁹, con el apoyo de la municipalidad. El objetivo de la celebración era ofrecer un lugar de encuentro a todos los emigrados y franceses “qui ont l’Espagne au coeur”¹⁶⁰. La celebración incluía, por un lado, proyecciones de cine, una exhibición de pintura (en la que habría participado Estampa Popular puesto que había expuesto en celebraciones similares), representaciones de teatro, debates, venta de discos y libros y conciertos¹⁶¹.

A principios de septiembre de ese año, José Ortega estuvo firmando ejemplares de su libro *Les moissonneurs* (donde Caballero Bonald era el autor del texto y él de las imágenes) en el stand español de la fiesta de *L’Humanité*. Como se puede ver en las fotografías¹⁶², se sorteaban grabados y, en la pared del fondo, se mostraba el cartel de la exposición de Estampa Popular en la galería Epona, lo cual podría indicar que también había venta de estampas de alguna de las agrupaciones.

Del 14 al 30 de septiembre, enlazando con la fiesta de *L’Humanité*, se celebraron en el Centre Culturel Municipal y en el Théâtre Romain-Rolland de Villejuif una serie de actos, entre los cuales se contaba una exposición

compitiendo entre sí, sobre todo aquellos que eran de adscripción católica y los que tenían que ver con el PCE o el PCF). Entre 1950 y 1975 las municipalidades de Saint-Denis y Aubervilliers apoyaron al PCE con el préstamo de locales y otros espacios para la celebración de eventos que eran anunciados por el PCF. La solidaridad y preocupación de estas localidades por lo que sucedía en España se materializaba en hechos como el poner nombres de víctimas españolas del franquismo a calles y plazas (Julián Grimau fue uno de los preferidos). Un estudio completo del núcleo de españoles en “banlieue rouge” se puede encontrar en el trabajo LILLO, Natacha, *La petite Espagne de la Plaine-Saint-Denis 1900-1980*, París, Éditions Autrement, 2004.

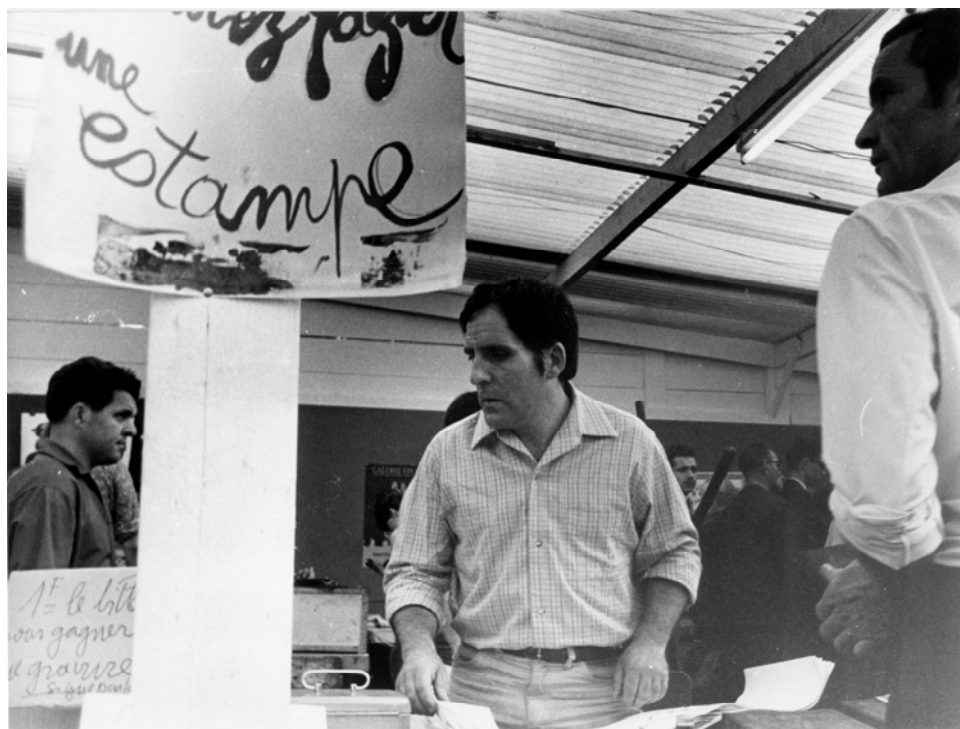
¹⁵⁹ “La Carraca” era un grupo formado por activistas culturales españoles, entre ellos se encontraba Paco Ibáñez. Se dedicaban a organizar representaciones teatrales y musicales, coloquios, proyecciones de películas y exposiciones de pintura.

¹⁶⁰ Cfr. “Rencontre avec l’Espagne”, en *Journal d’Aubervilliers*, Aubervilliers, 3 de junio de 1966, p. 2.

¹⁶¹ Se proyectaron: *Terre d’Espagne*, *Calanda* y *Viridiana*. Se representaron *El retablo de las maravillas* e *Historias para ser contadas*, representadas por “La Carraca”. El debate programado tenía por título *Culture et création en Espagne 66. Le réalisme et ses tendances* y contaría con la participación de Alfonso Sastre, Corrales Egea y se preveía también la presencia de Gabriel Celaya y Juan Goytisolo, el moderador era el Premio Lenin de ese año, Miguel A. Asturias. Finalmente los conciertos serían un recital de guitarra clásica de Antonio Membrado y la *soirée* “Chants et danses d’Espagne”, que contaría con la participación de Paco Ibáñez, Luis Cilioa, Ismael, Los Guaranís, Rosario Escudero, grupos de folklore vasco, gallego y catalán, Raimon y la cantante francesa Monique Morelli. Cfr. “Rencontre avec l’Espagne”, en *Journal d’Aubervilliers*, Aubervilliers, 3 de junio de 1966, p. 2.

¹⁶² Agradecemos a Jean-Pierre Jouffroy que nos proporcionara este material

permanente de Estampa Popular¹⁶³. En la programación de este acto no se mencionaba qué grupos participaban, si bien sabemos que Valencia lo hizo¹⁶⁴ y suponemos que también estuvo presente el grupo de Madrid. Es probable que estuvieran representados todos los grupos que participaron en la exposición de L'Hospitalet.



José García Ortega en la fiesta de L'Humanité, 1966 (fotografía archivo Jean-Pierre Jouffroy)

En noviembre se repitió un evento similar en el *Mois de la Culture Espagnole* en Saint-Ouen. En este caso, la Association Culturelle Audonienne se encargó de organizar el evento, que contó con una exposición de pintores y escultores españoles en Francia en el castillo de Saint-Ouen, del 6 al 27 de noviembre¹⁶⁵.

¹⁶³ Aparte de eso estaban programadas varios montajes teatrales: *Don Quichotte* (ésta era la máxima atracción puesto que aquí actuaba Philippe Clay, que tenía bastante fama), *Historias para ser contadas*, *Por la piel de España* (estas dos últimas, con "La Carraca" el grupo visto en Aubervilliers), proyecciones de películas (*El verdugo*, *Viridiana*, *El cochecito*), recitales de música (que, también como en Aubervilliers, se denominaba "velada artística" con el título "Chansons et danses espagnoles") y también una mesa redonda titulada *Cervantes vivant* en la que participarían "eminentes personalidades madrileñas invitadas". Además de eso como atracción permanente había un bar y un buffet españoles, venta de discos y libros dedicados y la exposición de Estampa Popular. Cfr. Programa de actos publicado en la *La Voie Nouvelle*, Villejuif, 9 de septiembre de 1966, p. 2.

¹⁶⁴ Cfr. MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social...*, Op. cit., 1981, pp.146-157.

¹⁶⁵ Esta exposición era, según sus organizadores, la primera que reunía a los artistas españoles que vivían en Francia. Para poder realizarse había contado con la ayuda del artista

En el catálogo de la exposición se mencionaba tan sólo 32 estampas de “autores diversos” de Estampa Popular y litografías catalanas, también de varios autores. En las fotografías podemos ver que estaban presentes algunas estampas de Ortega. Además, algunos miembros de Estampa Popular como Ortega o Gorrís figuraban como expositores individuales de pintura¹⁶⁶.

Una programación muy parecida a la de Villejuif se retomaba en Levallois-Perret. La exposición de Estampa Popular tenía lugar esta vez en la sala principal del Ayuntamiento, entre 15 y el 23 de noviembre. Como era habitual en este tipo de celebraciones, se retomaban la venta y firma de libros (donde participaban escritores españoles el 19 de noviembre), las representaciones teatrales y el cine completaban el cartel¹⁶⁷.

Francisco Medina que, al parecer, era “audonien d'adoption”. Cfr. Presentación y programa de actos, en *Le réveil*, Saint-Ouen, 4 y 11 de noviembre de 1966, pp. 1-2.

¹⁶⁶ En este caso otras actividades de la celebración fueron, la proyección de *Muerte de un ciclista* (debió de haber alguna sesión más de cine, puesto que se anunciaba también una sesión de cine-club), una exposición de reproducciones de Picasso (realizada con motivo del cumpleaños del pintor), el festival “Manuel de Falla”, que se concretó en una serie de conciertos celebrados en el castillo los días 25 y 26 de noviembre y un encuentro con Vladimir Pozner en relación con *Espagne Premier Amour*, la clausura se hacía con el estreno mundial de *El Cuervo* de Alfonso Sastre los días 2 y 3 de diciembre. Cfr. *Mois de la Culture Espagnole à Saint-Ouen* (cartel de exposición), noviembre de 1966. / De los actos celebrados iba dando cuenta puntual *Le Réveil*, entre el 28 de octubre (donde ya lo anunciaba) y el 2 de diciembre de 1966.

¹⁶⁷ Philippe Clay retomaba el *Don Quichotte*, además se representaba *Soledad* de Colette Audry y se proyectaban *Las hurdes*, *Guernica* y *El verdugo*. Cfr. *30º Anniversaire de la guerre d'Espagne* (cartel de exposición), noviembre de 1966.



Exposición de artistas españoles en el castillo de Saint-Ouen (al fondo, una estampa de José García Ortega), noviembre de 1966 (fotografía Collection archives municipales de Saint-Ouen)

También en 1966 volvían a aparecer colaboraciones de artistas de Estampa Popular en la editorial Ruedo ibérico: Ges hizo viñetas para *Cuadernos de Ruedo Ibérico* (nº 12, de diciembre, y 35-36 de ese año) así como ilustraciones para *Horizonte Español*. Además de eso se publicó el libro *Galicia hoy*, que Isaac Díaz Pardo y Luis Seoane coordinaron. De hecho, parece que Díaz Pardo llevó directamente los fotolitos del libro a la editorial. En su interior había ilustraciones de ambos artistas y también de Balboa y Laxeiro (José Otero Abelendo). Casi todos ellos formaron más tarde, como veremos, Estampa Popular de Galicia. Hay que decir que Seoane ya había colaborado con Ruedo ibérico con anterioridad cuando hizo la portada de *El pensamiento político de Castelao* publicado en 1965.

5.2.3. Un realismo sin fronteras

Entre 1966 y 1967 otros grupos artísticos comenzaban también sus actividades: en Valencia, el Equipo Realidad y, en Cataluña, el grupo Tarot y el Grupo A. Todos ellos acabarían relacionándose de un modo u otro con Estampa Popular ya que les unía una actitud antifranquista común, que cada uno de ellos había traducido en una estética que daba buena cuenta del

“realismo sin fronteras” del que había hablado Roger Garaudy pocos años antes.

El Equipo Realidad estaba formado por Jorge Ballester y Joan Cardells. Estos artistas venían colaborando con su gráfica¹⁶⁸ en el recién creado Sindicato Libre de Estudiantes, de hecho, ambos eran representantes de la Facultad de San Carlos en la Asamblea Libre de Estudiantes de la Universidad de Valencia. Como ya se ha dicho, el Equipo Realidad realizó la decoración de espacios como Concret Llibres así como para la presentación del libro de Joan Fuster *Combustible per a Falles* en la librería Tres i Quatre en 1967. A través de la universidad y de muestras artísticas, como la presentación del Equipo Crónica en 1964 en el Ateneo Mercantil de Valencia, Ballester y Cardells entraron en contacto con Estampa Popular y el Equipo Crónica, iniciando una fructífera colaboración¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Así lo recordaba Jorge Ballester: “Anteriormente a nuestra investigación en la Estampa Popular de Valencia, la abundante realización artesanal y de ejemplar único, por parte de Cardells y mía, de carteles anunciadores de actos y conferencias, de conciertos de cantautores (que proliferaron por aquellos días), de cine-clubs, mesas redondas, etc., insertos en la actividad político-cultural del movimiento estudiantil que se llevaba a cabo en las distintas facultades (primordialmente en la Facultad de Filosofía y Letras) era una de nuestras actividades más habituales (...) aquellos trabajos perecederos (en su inmensa mayoría desaparecidos) conforman uno de los afluentes que contribuyeron en buena medida a definir la imagen visual de la lucha estudiantil en Valencia.” Declaraciones de Jorge Ballester, recogidas en GANDÍA CASIMIRO (comisario), *Estampa Popular...*, *Op.cit.*, 1996, p. 139-140.

¹⁶⁹ “Joan Cardells y yo [Jorge Ballester] nos conocimos en la Escuela de Bellas Artes. Estábamos como delegados culturales del centro, por lo que participábamos en reuniones con delegados culturales de otras Facultades y otras Escuelas. Entramos en contacto con el movimiento estudiantil y nos dedicamos durante bastante tiempo a hacer unos carteles a mano para anunciar actos culturales, conferencias, alguna proyección de películas, recitales de canción (eran los años de Raimon), etc. (...) Esta fue quizás la primera actividad, una especie de proto-Estampa Popular, por parte de Cardells y mía. Metidos en el ambiente universitario estábamos un poco ignorantes de los ambientes de pintores y artistas. / Tuvimos un contacto con Monjalés que nos propuso la formación de una Estampa Popular de Valencia, casi simultáneamente con la oferta de Crónica para formar Estampa Popular, también en Valencia, pero con una distinta postura e intencionalidad. Monjalés vinculaba un poco más con las tradiciones del resto de España, que eran más expresionistas, con un sentido más dramático, más patético. Crónica nos resultó mucho más sugestivo porque las posturas eran más vanguardistas, había una actitud más combativa, no puramente de lamentación, había un intento de manipulación de la imagen muy vinculada con la iconografía Pop, pero subvertido su sentido, etc. Entonces, nosotros entramos a formar parte con la Estampa Popular de Crónica. / Nosotros no estuvimos en las conversaciones de verano de 1964, estábamos más vinculados al mundo estudiantil, actuando por nuestra cuenta en la Universidad. Tuvimos noticias de ellos a través de la exposición que realizaron en el Ateneo Mercantil de Valencia. A partir de esa exposición vimos la posibilidad de vincularnos”. Declaraciones de Jorge Ballester, en entrevista con Ricardo Marín Viadel, 27 de febrero de 1981, recogidas en MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social...*, *Op.cit.*, 1981, p. 154.

El grupo Tarot hizo su primera exposición en octubre de 1966 en la exposición *Gravat 66*. El interés de este grupo por la obra gráfica explicaba que, más tarde, algunos de sus miembros expusieran con el grupo catalán de grabadores¹⁷⁰. El Grupo A, por su parte, lo formaban Valentí Gómez, Ramón Herreros, Jordi Morera, Alexandre Tornabell y Jubany, con el soporte teórico de Alexandre Cirici. Este grupo pretendía recoger toda la tradición de investigación del movimiento abstracto, unirle los hallazgos de las experiencias ópticas y cinéticas y de la Gestalttheorie con un objetivo bien definido, orientado hacia la comunicación¹⁷¹. El escepticismo que, al parecer, mostraba Cirici con respecto a los planteamientos de los grabadores era uno de los elementos que se señalaban como marcadores del inicio del fin de Estampa Popular en Cataluña¹⁷².

Tampoco debió de ayudar a la cohesión del grupo catalán la detención de Carlos Mensa, que, hasta entonces, se había encargado de la organización¹⁷³. La agrupación se desenvolvía en un medio donde, como bien indicaba Mensa en una carta anteriormente reproducida¹⁷⁴, la abulia era grande y mover a los artistas era cada vez más difícil. Por eso los creadores más jóvenes tenían más iniciativa y eran los que pedían hacer reuniones, buscando una mayor

¹⁷⁰ Este interés se puede apreciar en el hecho de que, aparte de su labor expositiva, Tarot acometió la publicación de nueve cuadernos que, además de la parte gráfica, tenían cuidadas intervenciones literarias. Los componentes de la agrupación fueron Ferrer Vives, Mercè Biadiu, Albert Salvador, Rosa Biadiu, Jordi Sarrate, Francesc Lozano, José Aguilera, Serra i Mestres y (a partir de 1973) Xavier Serra de Rivera y Narcós Serinyà. Algunos de ellos colaboraron también con Estampa Popular en Cataluña.

¹⁷¹ Aparte de los artículos sobre distintos pintores y exposiciones, acerca del arte comprometido y de la fotografía, cabe destacar artículos de Cirici en *Serra d'Or* que hablan del estructuralismo. Cfr. CIRICI, Alexandre, "La visió estructuralista", en *Serra d'Or*, nº 2, febrero de 1967, Montserrat, pp. 67-69.

¹⁷² GANDÍA CASIMIRO, José (comisario): *Estampa Popular...*, *Op. cit.*, 1996, p.17; FIGUERAS, Narcís (coord.): *60's versus 80's. Literatura, música i arts visuals a Girona i a Catalunya (1960-1980)*, Gerona, Museu d'Art de Girona, 2003, p.299. / Nos consta que Alexandre Cirici estaba encargado de la sección de crítica de artes plásticas de *Serra d'Or*, es muy probable, por tanto, que hubiera salido de su pluma la crítica negativa a Estampa Popular Catalana que aparecía en el nº 5 de esta revista. Cfr. "Estampa Popular catalana", en *Serra d'Or*, nº 5, Montserrat, mayo de 1965, p. 40.

¹⁷³ Los propios artistas hablan de un grupo "de jóvenes" y otro de artistas más formados, entre los que hubo cierta oposición, dentro del mismo tronco común. Cfr. Declaraciones de Artigau, en entrevista con la autora, en su taller, Barcelona, 23 abril, 2007; Declaraciones de Esther Boix, en entrevista con la autora, Anglès, Gerona, 24 abril, 2007.

¹⁷⁴ Cfr. Carta de Carlos Mensa a Francisco Álvarez, Barcelona, 29 marzo 1965. Agradecemos a Francisco Álvarez que nos proporcionara este material.

organización, por eso ellos protagonizaron la creación de otras agrupaciones en esa época. A las ya mencionadas hay que sumar una más: Intrarealismo. Fue un movimiento de muy corta duración, publicó sus ideas en la revista *Intra-R* que sólo tuvo dos números (febrero y junio de 1967) y sólo expuso en el extranjero, en el palacio Strozzi de Florencia y la galería O'Hara en Londres. Participaron Arnau Puig, Cardona Torrandell, Jaume Cubells, Narotzky, Abel Vallmitjana y el propio Mensa, su manifiesto fue redactado por Cesareo Rodríguez-Aguilera. La mayoría de sus componentes, incluido su teórico, colaboraban ya con Estampa Popular.

En 1967 se celebró, en París, la exposición *Le monde en question*, donde participaron artistas españoles como Millares, Arroyo, Equipo Crónica y Equipo Realidad. Los participantes suscribieron un manifiesto donde se declaraban a favor del compromiso del arte con la sociedad, con un realismo que englobaba a artistas de estéticas tan diferentes¹⁷⁵. El concepto de realismo estaba, indiscutiblemente, ampliándose, reinterpretándose y actualizándose.

En 1967, el Cercle Artístic de Gerona dio cobertura legal a la exposición de Estampa Popular que tuvo lugar entre el 7 y el 20 de enero de 1967. El centro tenía distintas secciones (letras, artes plásticas, música, arqueología, etc.) y sus actividades consistían básicamente en la organización de conciertos, conferencias y exposiciones. Entre los artistas que ocuparon cargos directivos en ella se encontraban miembros del núcleo catalán de Estampa Popular, como Francesc Torres Monsó, Emília Xargay y Carles Vivó. La exhibición de grabados que se pudo ver aquí se llevó, ampliada, a la Bisbal y a Banyoles.

¹⁷⁵ Así rezaba uno de los párrafos de este manifiesto: “Desde el momento en que un periodo histórico es determinado por factores de tipo económico, cultural, político y social; desde que el dato económico, cultural, político y social se encuentra tan mezclado que todos sus factores son a la vez determinantes y determinados; desde el momento en que la obra de arte es un producto cultural que, como tal, debe responder a su momento histórico. Nosotros pensamos que la obra de arte debe estar comprometida con el sentido de la perspectiva, del progreso moral de hombre, y luego ayudar al desarrollo del grupo social al cual ese hombre pertenece. Para alcanzar este empeño parece necesario un “realismo” contemporáneo estrechamente unido a los factores de transformación de nuestra sociedad. Tales son las razones que nos impulsan a una necesaria contestación en el arte”. Cfr. *Le monde en question* (catálogo de exposición), París, 1967, recogido en MILLET, Teresa; GANDÍA CASIMIRO, José (comisarios), *Equipo Realidad* (catálogo de exposición), Valencia, IVAM, 1993, página de cortesía.

En el grupo expositor participaron algunos de los artistas que luego formaron parte de la Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona (ADAG)¹⁷⁶ como eran Enric Marquès (militante del PSUC), Torres Monsó, Lluís Bosch Martí, Álvarez Niebla, Comadira, Roca-Costa y Carles Vivó. A estos se unieron otros del ámbito gerundense como eran Fita, Güell, Llonch, Ponsatí, Soler y Emilia Xargay¹⁷⁷, el enlace de estos artistas con el núcleo barcelonés era Esther Boix. De su mano expusieron también aquí Artigau, Edo, Maria Girona, Grimal, Guinovart, Hernández Pijoan, Mensa, Narotzky, Olivares, Ràfols-Casamada, Rams y Todó. En el programa de mano, los artistas aparecían divididos en dos columnas para indicar la división de los dos grupos que exponían: Estampa Popular de Barcelona y Estampa Popular de Girona (aunque eso no se precisaba en esa lista)¹⁷⁸.

Según recordaba Francesc Torres Monsó, el papel de Enric Marquès, en la organización del grupo, en conseguir la sala y en “reclutar” artistas (algunos de los cuales no tenían experiencia alguna como grabadores), fue fundamental:

“[L']Estampa Popular, ho va muntar l'Enric [Marquès]. Era una experiència més política, més laica. La va iniciar l'Ortega que estava a París, jo el vaig conèixer perquè me'l va presentar en Marquès i aquí la gent s'hi va llençar de caps. Vam decidir fer una exposició i en el moment d'anar a demanar la sala a l'ajuntament, ni l'Enric, ni jo vam dir que la volíem per fer una nova edició de l'Estampa Popular, sinó que tan sols organitzàvem una exposició de gravat. Vam

¹⁷⁶ ADAG fue fundada en marzo de 1976 y estuvo especialmente activa durante un año y medio, cerrando sus actividades en abril de 1978. El hecho de que desarrollara sus actividades fuera de los grandes centros urbanos hizo que no se hablara mucho de ella, si bien según los especialistas ADAG se adaptó bastante bien para intervenir según las necesidades políticas de su entorno. De hecho, Francesc Miralles la definía como uno de los principales eventos de 1976 con la participación española en la Bienal de Venecia. Cfr. MIRALLES, Francesc, “Las exposiciones en 1976”, en *Arte español* 77, Lápiz, Madrid, p.10.

¹⁷⁷ Anotemos también que Doménec Fita, Francesc Torres Monsó, Emilia Xargay, Narcís Comadira y Lluís Güell habían participado en la primera “Exposición de Arte Sacro” (10-31 de abril de 1965) con sendas obras de temática religiosa. Unos años después (18 de marzo-2 de abril de 1967) volveremos a ver de nuevo a Fita, Xargay, Torres Monsó, Comadira y a Vivó en la segunda “Exposición de Arte Sacro”. La participación de los mismos artistas en muestras tan diversas como una exposición de arte sacro y otras de denuncia (como eran las de Estampa) nos da una idea del ambiente artístico del momento. La capacidad crítica de estos artistas había de conjugarse con su intención de buscar un medio para vivir del arte (para lo cual habían de pegarse a los medios disponibles en el momento).

¹⁷⁸ La división debía de hacerse en la misma exposición o era conocida por el periodista. Cfr. VILA, J., “Exposición de “Estampa Popular” en la Sala Municipal”, en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 15 de enero de 1967, p. 37.

treballar de valent per incorporar al catàleg el més gran nombre d'artistes possible. Volíem que hi hagués una representació de pes i per això l'Enric, utilitzant les armes de guerrilla que li eren pròpies, va convèncer a molts creadors que mai havien agafat la gúbia que fer linòleum era molt senzill, que tan sols havies de dibuixar sobre planxa, tallaves la superfície amb les gúbies i ganivets, feies els buidats necessaris i després tan sols tenies que editar”¹⁷⁹

Arnau Puig y Bosch i Cruañas eran los encargados de presentar esta exposición. Quizá porque existían otras formas de realismo que se consideraban más avanzadas, en sus escritos ya no se hablaba de la novedad que podía suponer el lenguaje empleado en las obras o la temática de las mismas. El punto central era el interés que revestía el intento de hacer un arte al alcance de todos. La diversidad en la estética y la temática de las estampas era mucho más acusada en el caso catalán que en los grupos del resto de España por las características del colectivo. En este caso la cohesión ideológica era mucho más débil y la unión la posibilitaban fundamentalmente la amistad, así como las ganas de exponer y de experimentar con nuevas técnicas.

¹⁷⁹ Cfr. Declaraciones de Francesc Torres Monsó, en LANA O, Pau, “Ni tan grisa, ni tan negra. Girona als anys seixanta: des de l'exposició d'art sacre a les postres d'ANSIBA, passant per l'Estampa Popular”, en FIGUERAS, Narcís (coord.), *60's versus 80's. Literatura, música i arts visuals a Girona i a Catalunya (1960-1980)*, Gerona, Museu d'Art de Girona, 2003, p. 173.



Domènec Fita, *Mare de Déu II*, 1966



Enric Marquès, *Mare i nen vietnamites*, 1966

Era lógico que un grupo tan grande, que se había formado reuniendo artistas de procedencias e ideologías muy diversas, y donde, como ya hemos comprobado, no se habían explicitado los motivos de exposición, fuera heterogéneo y difícil de manejar. El objetivo principal no era hacer una propuesta estética sino ser numerosos prácticamente a toda costa. Por eso, en la primera exposición en Gerona, hasta se expusieron estampas de temática religiosa como las de Fita, que decía no conocer la orientación ideológica de la exhibición¹⁸⁰.

Frente a estos grabados se encontraban las obras con marcados tintes realistas y expresionistas de Enric Marquès o Mauri. El primero acusaba cierta influencia de la estampa mexicana, tanto en la forma de tratar los tipos como en las composiciones que presentaba. Y ello a pesar de que se hiciera eco de problemas tan actuales como la guerra de Vietnam, un asunto que, por otra parte, era tema candente en los círculos más comprometidos políticamente del momento.

En 1967 Estampa Popular de Valencia había publicado su segundo calendario, ahora en colaboración con Edicions del País Valencià. En esta

¹⁸⁰ Cfr. *Idem*, 2003.

ocasión, se incorporaba el color gracias a la impresión a dos tintas (rojo y negro), así como elementos fotográficos. La portada era de Francesc Jarque y las cuartetas que acompañaban a cada estampa eran obra de Toledo, J. V. Marques y Aracil¹⁸¹. El planteamiento del trabajo era diferente al de los calendarios anteriores, se trataba de una obra colectiva y no de aportaciones personales de cada uno de los artistas. El resultado era que, a lo largo de los 12 meses, se contaba la historia de un hombre sin nombre desde su nacimiento hasta su muerte. Una idea que también desarrollarían Lluïsa Jover Armengol (imagen) y Carme Morral (texto) en su obra *L'Eustaquí era un home de país* ese mismo año en Cataluña.

Entre el 14 y el 28 de febrero de 1967 se celebró una muestra que agrupaba, de nuevo, a todos los grupos, incluido el de Córdoba aunque ya no estaba en activo. El evento tuvo lugar en el Club Pueblo de Madrid. Para su organización fue fundamental la colaboración de Fernando Castelló que, como dijimos, trabajaba en el diario *Pueblo* y que había participado en las reuniones que dieron lugar a la formación de Estampa Popular de Valencia.

En la nómina de artistas participantes se mencionaba a los equipos Crónica y Realidad, considerados parte de Estampa Popular de Valencia y Cataluña¹⁸². Puesto que era la primera vez que aparecía citada como tal pero sus miembros coinciden, suponemos que Estampa Popular de Tarrasa podría identificarse con Estampa Popular de Tortosa.

¹⁸¹ Al parecer, los artistas acudieron a Joan Fuster para que les escribiera la biografía de un “burgués valenciano”, éste les sugirió que integraran a escritores jóvenes para que colaboraran en sus proyectos. El texto y los contenidos del calendario de 1967 se discutieron en la terraza de la cafetería Frankfurt, en el verano de 1966. Finalmente los grabados se hicieron en la calle Vicente Brull. Cfr. Declaraciones de José María Gorris, recogidas en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op.cit.*, 1996, p. 141.

¹⁸² Tomás Lloréns explicaba eso mismo en un artículo donde explicaba que el Equipo Crónica se había constituido dentro de Estampa Popular de Valencia. Cfr. LLORENS, Tomás, “Un any d’Estampa Popular de València”, en *Serra d’Or*, Montserrat, noviembre de 1965, nº 11, p. 41.

Estampa Popular de Valencia, calendario de 1967



ANY 1967
estampa popular de valencia

Les Editors del País Valencià



Comença per la trobada
entre terra i cel, gloriós
d'alguna altra manera,
de gran importància.

Gener 1967

					1
2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31

Les Editors del País Valencià



Unes vacances a casa a sol
per a les vacances
en casa de la casa
que per com fa no se pot.

Febrer 1967

		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

Les Editors del País Valencià



Coma que esta producció
a través l'any
una fillosa adiant
perquè cada any a ell.

Marc 1967

		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

Les Editors del País Valencià



La primera d'abril
no la fa venir ni a casa
ni a l'obra ni a l'obra
i amb moltes ganes.

Abril 1967

					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30

Les Editors del País Valencià

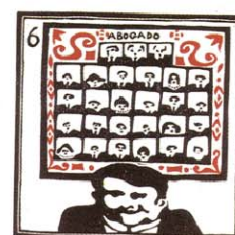


No havent de guanyar adés,
Heure a ja guanyem,
i pràcticament sense pagar
en nostra llibertat.

Maig 1967

1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

Les Editors del País Valencià



Onze la llibertat
per a casa i a l'obra
i la llibertat i a l'obra
perquè cada any a ell.

Juny 1967

			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

Les Editors del País Valencià



Estampa Popular de Valencia, calendario de 1967



Lluís Jover Armengol (texto de Carme Morral),
L'Eustaquí era un home de país, 1967

Con motivo de esta exposición se instaló un tórculo en la sala de exposiciones donde se tiraba una estampa hecha para la ocasión por Estampa Popular de Madrid. Se trataba de un cartel compuesto por seis cuadros con imágenes independientes, probablemente obra de artistas distintos. En cada uno de ellos se mostraba un personaje con su propia carga simbólica en relación con distintos aspectos del país.



Francisco Álvarez y Luis Delgado, retirando una prueba del tórculo en la exposición en el Club Pueblo, febrero de 1967 (fotografía publicada en *Pueblo*, febrero de 1967)

Los ingresos de esta exposición nacional se destinaron a las CC.OO. Como sucedía siempre que se donaban los fondos a alguna causa solidaria con el antifranquismo, las ventas fueron superiores a lo habitual. El diario *Pueblo* ya no criticaba la muestra, sino que le daba publicidad¹⁸³. El incremento en la recaudación era indicativo de que las obras de Estampa Popular no eran valoradas sólo por sí mismas, sino que eran un medio para canalizar la ayuda, la solidaridad con una causa. Para el público, la compra de

¹⁸³ Cfr. "Grabados de Estampa Popular"; "Estampa Popular inaugura una muestra de grabados"; AZCOAGA, Enrique, "Estampa Popular, cuando el arte expresa la protesta", todos en *Pueblo*, Madrid, 13 y 15 de febrero y suplemento cultural del 18 de febrero de 1967, respectivamente, recogidos en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, *Aproximación a la pintura realista...*, Op. cit., 1976, pp. 263-265.

estos grabados no dejaba de ser, muchas veces, una excusa para la contribución.

Como no dejaremos de observar, aunque es habitual identificar solamente a los grabadores valencianos con la renovación estética del realismo crítico, no fue exactamente así. Las críticas al realismo social y la oportunidad de introducir nuevas temáticas eran patentes para otros muchos artistas. De hecho, los creadores madrileños expresaron ser conscientes de los cambios acaecidos, en el país y en el propio grupo. Después de la muestra en el Club Pueblo, Ortiz Valiente y Juan Luis Montero hablaban así acerca de las opciones pasadas y las futuras:

“-M.[ontero]- El tiempo nos da la distancia suficiente como para ver con claridad y reconocer que nuestra primera época –podemos poner como punto de referencia la exposición de la Galería “Quixote” en el 59- es *ingenuo-populista*.

-O.[rtiz Valiente]- Sí, fue una época de “inflación” campesina... El desenvolvimiento de Estampa es parejo, además, al de la situación española en estos años... Nuestro “agrarismo” de entonces, nuestra “ingenuidad de forma” evoluciona al mismo tiempo que nos vemos constreñidos por menos limitaciones y autocensuras. ¿Comprendes? Por otra parte, los problemas del campo, la deshumanización del campo, el tema campesino era el primero que nos saltaba a la vista, quizás porque era el más fácilmente evidenciable, también porque la literatura y la política española durante muchos años de este siglo andaban a vueltas con él (desde diversas posturas), también porque, en cierto sentido, Ortega fue un poco el padre y la madre de Estampa y él, su pintura, expresaba una realidad por el simple hecho de que él es un verdadero campesino... Hablábamos del campo con su “miajita” de literatura, es cierto.

-M.[ontero]- Sí es cierto, yo puedo decir que en mi caso fue algo así; mi incorporación a esa temática no dejó de ser en buena medida forzada. Yo soy un hombre urbano, realmente a quien conozco es al hombre de la ciudad, al oficinista...

-D.[ámaso] S.[antos Amestoy]- En cambio, en la última exposición del “Club Pueblo” esta temática casi ha desaparecido o, al menos, parte de Estampa responde a las otras incitaciones de la realidad, a los “mass media”, a lo que ahora ha dado en llamarse en el campo de la publicidad el “grafismo”, ¿se puede representar la evolución de estampa acoplando, por ejemplo, en un extremo los grabados de Ortega y en otro, también por ejemplo, los del “Equipo Crónica”? En otras palabras, ¿Puede decirse que en esta última exposición asistimos a la *industrialización* de Estampa Popular?

-O.- Sí, podemos decir que nos estamos incorporando al Plan de Desarrollo (...) Estampa piensa industrializar también su producción. La razón es que no nos basta con reflejar las contradicciones de la

sociedad en que vivimos, sino también incidir sobre esa misma sociedad. Tal como está planteado el comercio del artes entre nosotros, el arte no es un producto del que pueda beneficiarse una mayoría –o de momento-, una minoría mayor que la actual. Dicho en términos comerciales, hay una posible demanda todavía sin satisfacer. Hay un público en la Universidad, en algunos sectores de la clase media, entre el número de obreros industriales con una cierta preparación cultural, etc., que, naturalmente, no tiene acceso al mercado del arte de las galerías, pero que de muy buena gana compraría un grabado por treinta o cuarenta duros. Estampa pretende representar algo así como su “conciencia artística”

-Isabel Cajide.- ¿Qué misión tiene Estampa Popular en el desarrollo sociológico?

-O.- Que cumpla como artista lo que está viviendo como hombre.

-M.- Que sea como espejo. El artista es espejo de su época...”¹⁸⁴

Al margen de dar una fecha equivocada para la exposición en Quixote (que fue, tal y como vimos, en 1963), advertimos que los artistas apreciaban ya diferencias, tanto en la situación del momento, como en su forma de hacerse cargo de ella. A pesar de que los artistas madrileños siempre dijeron hacerse cargo de la realidad contemporánea, algo iba cambiando. La realidad denunciada era mucho más amplia y compleja, iba más allá de la lucha de clases, de la oposición entre vencedores y vencidos. Los problemas del país no se podían entender como una causa simple de la dictadura. España se entendía también inserta en un orden mayor, dominado por Estados Unidos, que permitía la existencia de la dictadura y se aprovechaba de ello. Los problemas que esto causaba se podían rastrear en el día a día pero también encontraban un reflejo de escala internacional.

Lo que ya estaba sucediendo en otros países del mundo, iba llegando tímidamente a España. Así, las referencias a la guerra de Vietnam aparecían en obras de varios artistas como, por ejemplo, Enric Marquès, Francisco Álvarez, Juan Luis Montero, Esther Boix o Carlos Mensa. Sin embargo, el lenguaje de Álvarez seguía siendo el mismo que en sus primeras colaboraciones con Estampa Popular. Montero, en cambio, en obras como *Fantoche* presentaba un tratamiento de las imágenes que tiene mucho que ver con la manipulación de la imagen fotográfica practicada por la corriente de renovación del lenguaje crítico desarrollada fundamentalmente en levante. En

¹⁸⁴ Cfr. “Grabados de “Estampa Popular”, coloquio..., *Op.cit.*, 1967, pp. 51-52.

este sentido el artista se hacía eco de sus propias apreciaciones en la entrevista que hemos reproducido anteriormente.

No obstante, si Tomás Lloréns hablaba de un “realismo intencional”, que habíamos relacionado con las teorizaciones en torno a la recepción de textos y discursos, en Madrid aún parecía mantenerse la idea, lukacsiana, del “reflejo”. De hecho, la imagen del espejo era empleada por Montero al final del fragmento anteriormente reproducido. Así pues, en algunos casos, las formas y los temas cambiaban, se actualizaban, pero esto no se veía secundado por una verdadera renovación teórica. De hecho, aunque no sabemos qué obras se expusieron exactamente en el Club Pueblo, es muy probable que hubiera obras de estéticas muy diversas y no sólo obras recientes, sino también algunas de las primeras estampas del grupo madrileño. De haber sido así lo “ingenuo-populista”, simplemente se habría acusado menos, contrarrestado por la presencia de otras obras como podían ser las del Equipo Crónica. De hecho, la estampa de Mauri elegida para el cartel, que representaba un primerísimo plano de un hombre gritando, respondía a una estética que tenía mucho más que ver con el expresionismo que con la ironía y la crítica fría que se suponían al realismo intencional.

En esta entrevista a los grabadores de Madrid se hablaba también del destinatario de las obras. Ese pueblo al que, utópicamente, se pretendía llegar al principio, ese “llegar a los más”¹⁸⁵ que abría con ilusión los primeros catálogos, se sustituyó por una concepción más moderada del alcance de su trabajo. Además ellos mismos se identificaban con una clase y un ámbito urbano que les hacía más cercanos a las clases medias que a los campesinos.

Pero, a pesar de que los artistas estuvieran trabajando de otro modo en sus obras más recientes, la imagen de Estampa Popular parecía indisolublemente ligada a su trabajo anterior. Quizá por eso el tema de la “inflación campesina” era retomado en una entrevista realizada unos años más tarde¹⁸⁶; una entrevista que, como veremos en su momento, fue la elegida para ilustrar los dossiers con que se tenía controlados a estos artistas en la

¹⁸⁵ *Estampa Popular* (catálogo de la exposición)..., *Op. cit.*, 1960, s/p.

¹⁸⁶ CASTRO ARINES, José de, “¿Qué es Estampa Popular?”..., *Op. cit.*, 4 de septiembre de 1969. Agradecemos a Francisco Álvarez que nos proporcionara este material.

Oficina de Enlace. En este artículo hacían hincapié, de nuevo, en definir su noción de “realismo”, que tenía que ver con una idea vaga de contacto con las cosas y con la vida, sin decisiones ni imposiciones de grupo, sin obligar, tampoco, a la figuración¹⁸⁷

Una muestra similar a la del Club Pueblo de Madrid, se pudo ver en la Casa del Siglo XV de Segovia, entre el 1 y el 15 de abril de 1967. Ahora la participación catalana contaba con los grupos de Barcelona, Gerona y Tortosa. Una vez más Equipo Realidad y Equipo Crónica estaban incluidos en la nómina de expositores. Esta misma exposición debió de viajar a Valladolid, donde las mismas agrupaciones colgaron su obra en el Patio del Palacio de Santa Cruz entre el 22 y el 28 de mayo. De hecho, creemos que las tres exposiciones de abril y mayo (la del Club Pueblo, la de Segovia y la de Valladolid) eran la misma a la que, quizá, se incorporaron algunas obras catalanas más. Se celebraron en fechas muy próximas, lo cual habría dificultado organizar selecciones de obras distintas o impresiones de programas de mano diferentes, todos respondían a un formato muy similar y llevaban el mismo texto de presentación de Fernando Castelló en el que se relacionaba con Estampa Popular la concepción de “lo popular” de Bertolt Brecht.

Es muy posible que las intenciones de renovación se vieran espoleadas por la aparición de algunas críticas a los grupos. Ya desde finales de 1966, críticos como Valeriano Bozal¹⁸⁸ se referían a la “crisis de Estampa Popular” al comentar el trabajo y el éxito de Juan Genovés así como los cambios estilísticos de algunos artistas. El grupo peor parado de todo esto fue el madrileño, al que se dirigía la mayoría de las críticas. Puntualmente, se

¹⁸⁷ “Debemos insistir a usted sobre nuestra despreocupación por los “estilos”, aquí cada cual dispara con cañón propio. Hubo un tiempo –todo hay que decirlo- en que buena porción de nosotros sufría de “inflación campesina” de influencia orteguiana; pero aquello pasó, y hoy el panorama significativo ha ampliado sus horizontes al límite. La “causa general” de la vida española es quien determina el carácter de nuestras figuraciones. Por eso se aplica con cierta verdad la consideración de realista a nuestra inventiva, pero en lo que ella tiene de directo contacto con las cosas que importan a nuestra vida y no como significación de un modo figurativo de entender el arte: conviene señalar la diferencia de matiz entre ambos “realismos”. *Idem*, 4 de septiembre de 1969.

¹⁸⁸ Cfr. BOZAL, Valeriano, “Juan Genovés”, en *Artes*, nº 80, Madrid, diciembre de 1966, p. 7.

hablaba de los avances de determinados componentes de este núcleo¹⁸⁹, sin embargo, lo que se les aplicaba individualmente, no se hacía extensible al grupo. Tal y como avanzamos capítulos atrás, es posible que la *Declaración de Principios* se redactara en 1967, en un intento de definir y de dar un aspecto de unidad a Estampa Popular de Madrid.

A partir de la aparición de las críticas de especialistas, también hubo cambios en los textos que acompañaban a las exposiciones de Estampa Popular de Madrid. No se contó con la colaboración de los escritores ni de los críticos anteriores. En estos escritos, bien no se consignaba ninguna reflexión teórica, bien se daba a entender que Estampa Popular pertenecía al pasado. Sus autores adoptaban una postura más lejana y más fría, se trataba más bien de la presentación de una muestra de carácter histórico, sin la inmediatez ni las implicaciones personales a que obligaba el sentimiento urgente de presente que se detectaba en las contribuciones anteriores.

Las críticas al realismo llegaron más allá. No sólo hacía falta una nueva temática con una nueva estética. La búsqueda y creación de canales alternativos era un tema que protagonizaba, desde hacía tiempo, las reflexiones de algunos especialistas que, algunas veces, la ligaban también a la cuestión del realismo¹⁹⁰. En el caso de Estampa Popular de Valencia, esto

¹⁸⁹ “[El modo de tratar los temas por los grupos y artistas del realismo plástico español] ha producido una tendencia que puede denominarse “miserabilismo” o “populismo” (al decir de Alfonso Sastre). Los mismos artistas se han dado cuenta del hecho y están evolucionando hacia posiciones inéditas. Para ceñirnos a los casos (que podían ser otros, e incluso no limitarse al campo pictórico, sino extenderse al novelístico y poético), es necesario afirmar que la obra de José Ortega evoluciona con cierta rapidez, incorporándose algunos elementos característicos el lenguaje neofigurativo y, en general, dando mayor importancia a los rasgos formales; otro tanto sucede con Ricardo Zamorano, abandonando casi directamente la exposición directa de las escenas y prefiriendo una composición asociativa y metafórica más sutil y rica de matices, más compleja. Ello indica, antes que cualquier otra cosa, que una visión simple (en algunos casos simplista) de nuestra realidad está siendo sustituida por una visión más complicada y completa, que descubre pormenores y rasgos hasta ahora desapercibidos, o ignorados conscientemente.” *Idem*, 1966.

¹⁹⁰ Era el caso de artículos de mediados de la década, como el de Inés Chamorro, del cual reproducimos un fragmento: “[el realismo se debate] dramáticamente sin encontrar, hasta hora, su camino adecuado. Por una parte, su destinatario natural es, precisamente, el sector público que queda excluido del marco artístico, único sector capaz de realizar el sentido que las obras patentizan. Al permanecer en ese marco, se mueve en el vacío o arropado por un espectador intelectual que, si bien puede criticarle, no puede mantenerle ni es su objeto propio. Ahora bien, si trata de evadirse de esos límites y alcanzar más amplios y adecuados sectores de público, necesita contar con una estructura de distribución y una libertad expositivo-crítica de que carece. Hasta el momento presente, las soluciones se han venido programando a partir de la reforma y adecuación del lenguaje artístico y sus medios. La reforma del lenguaje artístico

no sucedió ya que, exponiendo en las facultades o vendiendo postales, sus obras rara vez llegaban a alguien que no hubiera querido ser alcanzado.

Las nuevas agrupaciones de Estampa Popular que aparecieron en la segunda mitad de la década de los sesenta supusieron un intento de adaptar su propuesta a un mundo distinto de aquél en que había nacido. Aunque generalmente se ha limitado la consideración del cambio a Estampa Popular de Valencia, lo cierto es que esto se dio, con mayor o menor éxito, en todos los grupos que estaban en activo. En todo caso permitió que Estampa Popular se extendiera aún más por el país, demostrando que, a pesar de todo, seguía siendo el aglutinante más importante de artistas antifranquistas de la dictadura.

produjo, primero, el "expresionismo social" de clara comprensión, después, la "crónica de la realidad", que incorporaba las imágenes propias de los medios de comunicación de masas, pero que, en contrapartida, hace gala de mayor ambigüedad significativa y no alcanza nunca un puesto dentro del mercado de arte ni fuera de él. Cosa que, además, sólo intenta con la timidez que las circunstancias permiten./ Así, pues, debido a la conformación del contorno en que el realismo se mueve, mientras que la índole de los significados parece clara, no lo es tanto su forma de expresión y el modo de lograr cumplir su función (...) [Se exige] un replanteamiento del lenguaje realista. El abandono de formas ya esclerotizadas -las del expresionismo social que hemos venido padeciendo- y la aceptación de los elementos que otro tipo de tendencias en auge pueden prestar. Es decir, un replanteamiento general que excede los límites de este artículo, pues parece evidente que con lo que tenemos podemos llegar a pocos sitios". CHAMORRO, M^a Inés, "El realismo en su contorno", en *Aulas* 65, Vol. 30-31, Madrid, 1965, pp. 22-23.

6-AÑOS DE CAMBIO
(1967-1981)



Portadas de los periódicos, 20 de noviembre de 1975

6.1. Alternativas de difusión

6.1.1. De la galería al calendario

Los grupos levantinos estaban muy activos a finales de los sesenta. No obstante, catalanes y valencianos tuvieron una manera distinta de orientar la difusión de su trabajo. Así, entre el 2 y el 9 de abril de 1967, los grabadores catalanes, presentados por Arnau Puig, mostraban más de 50 obras en el recién restaurado Castillo medieval de la Bisbal, de Gerona. Esta exposición se celebró en el marco de las fiestas de la Mare de Déu de la Pietat, copatrona de la ciudad. Se trataba, pues, de uno de los actos de una celebración de fondo religioso. Así las estampas se vieron arrojadas por una exposición de artistas bisbalenses¹, por una Gran Gala de la Cançó, actividades y representaciones para niños, un ciclo de conferencias en el que participaron Francisco Candel (que habló sobre el tema de su libro *Els Altres Catalans*) y fray Francesc Oliba (con la conferencia “L’Home d’avui i el Déu de Jesús”), un cinefórum en que se proyectó *Los olvidados*, de Buñuel, representaciones de la obra *La Lluïta Estéril* de F. Torroella Codina y, como cierre, un concierto de música clásica en el castillo². La recepción en la prensa fue muy positiva:

“sin duda alguna, dentro de los actos culturales (...) es la exposición “Estampa Popular” la que ha marcado este año con signo más evidente (...) la calidad que los organizadores pretenden dar a los diferentes festejos.”³

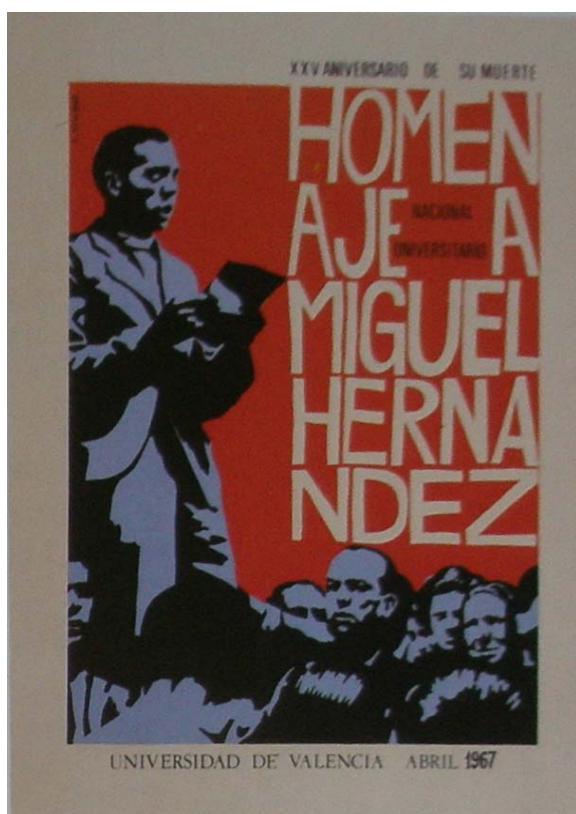
Unas semanas más tarde, entre el 24 y el 29 de abril, se celebraba el *Homenaje Universitario a Miguel Hernández* en la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia. Se cumplían los 25 años de la muerte del poeta, lo cual llevó aparejados distintos actos en su nombre en España y también fuera. En este homenaje en Valencia participaban varias agrupaciones de Estampa Popular, que organizaron una exposición colectiva con la colaboración de las

¹ Compuesta por una selección de obras del ceramista Joan Bertrán, Premio Nacional de Cerámica; Pedro Martínez Noguera, con dibujos, esculturas y cerámica; Anna Muñoz, con escultura académica y pintura al óleo; Sefa Ponsatí, con dibujo y collage y Joan Foxá, que mostraba fotografía. Cfr. FARRE RIGO, “La Bisbal: se celebraron las fiestas de la “Mare de Déu de la Pietat”, en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 11 de abril de 1976, p.32.

² Cfr. *Idem*, 11 de abril de 1976.

³ *Idem*, 11 de abril de 1976.

galerías Barandiarán, de San Sebastián, y Aixelá de Barcelona para poder mostrar sus obras⁴. Por eso en ambos establecimientos pudo verse, más tarde, una parte de la muestra⁵. El cartel general de la celebración era una serigrafía a tres tintas del Equipo Realidad, elaborada a partir de una fotografía. En ella, la figura del poeta se destacaba por encima de un grupo a la escucha. Se combinaba así lo antiguo con lo nuevo, al recurrirse a uno de los poetas míticos de la oposición (un mártir, casi), a cuya imagen se daba un tratamiento actualizado con ciertos tintes Pop.



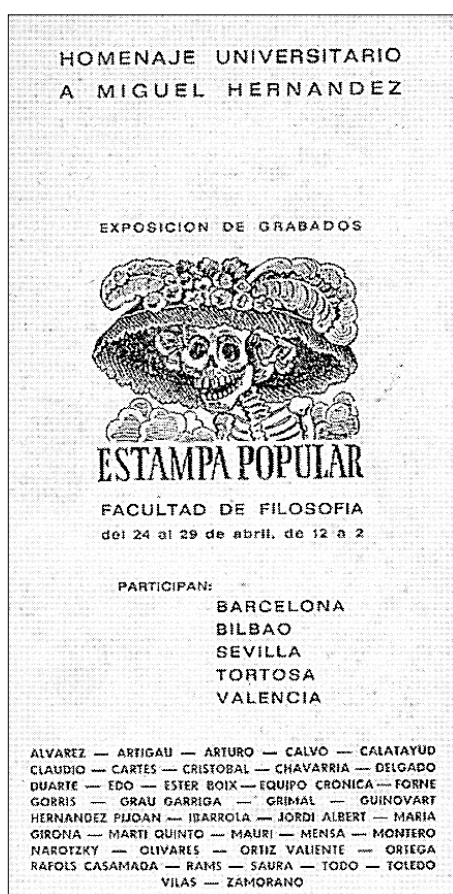
Equipo Realidad, cartel para el Homenaje Universitario a Miguel Hernández en la Universidad de Valencia, abril de 1967

Como en otras exposiciones, organizadas por el grupo valenciano, que contaban con la participación de otras agrupaciones, su texto de presentación

⁴ Cabría preguntarse, por tanto, si exposiciones como ésta suponían realmente una salida del circuito comercial del arte o eran el resultado de la imposibilidad de entrar en él. Esto, por supuesto, al margen de que las galerías Aixelà y Barandiarán eran un caso especial dentro de este “circuito comercial” puesto que daban su apoyo a actividades críticas (y poco rentables económicamente) como la de Estampa Popular.

⁵ Cfr. GARCÍA, Manuel, “El debate cultural universitario ante el franquismo”, en SANZ DÍAZ, Benito; RODRÍGUEZ BELLO, Ramón Ignacio, *Memoria del antifranquismo, la Universidad de Valencia bajo el franquismo, 1939-1975*, Valencia, Universitat de València, 1999, cit. en SANZ DÍAZ, Benito, *Rojos y demócratas. La oposición al franquismo en la Universidad de Valencia, 1939-1975*, Valencia, Feis/CC.OO., 2002, p.154.

era el de Vicente Aguilera Cerni⁶. La anunciaba una imagen de la famosa Catrina de José Guadalupe Posada. Aunque los autores de este cartel eran también los componentes del Equipo Realidad⁷, su estética era totalmente diferente al que acabamos de comentar. No obstante, ambas imágenes se habían elaborado con vistas al mismo objetivo: encontrar la mejor manera de comunicar un mensaje.



Equipo Realidad, cartel de la exposición de Estampa Popular en la Facultad de Filosofía, abril de 1967



⁶ Aunque no hemos podido ver este catálogo, sabemos de este evento tanto por referencias del momento como por algunas posteriores. Cfr. "Estampa Popular a la Universitat de València", en *Serra d'Or*, nº 5, Montserrat, mayo de 1967, p. 72. Mencionan estos homenajes a Miguel Hernández, entre otros, CALVO SERRALLER, Francisco (coord.), *España, medio siglo...*, *Op. cit.*, 1985, p. 649; PUIG, Arnau (comisario), *Cap una altra realitat, el context d'Estampa Popular* (catálogo de la exposición), Girona, Museu d'Art de Girona, 2005, p. 123.

⁷ Cfr. GANDÍA CASIMIRO, José, *Estampa popular...*, *Op.cit.*, 1996, p. 21

En el primer caso, se creaba una imagen visualmente atractiva y clara para publicitar el evento, haciéndose hincapié en la intención popular del poeta. Para la muestra de los grabadores, en cambio, se buscaba definir a los grupos y para ello se recurría a la cita visual. Se reivindicaba así la herencia mexicana, que otros habían señalado por escrito con anterioridad. Como ya apuntamos en su momento, esta filiación no tenía sólo que ver con lo visual, sino también con lo ideológico y lo político.

La estética austera del cartel abría paso a una exposición de grabados muy distintos. Rafael Solbes y Juan Antonio Toledo representaron al poeta en dos imágenes técnica y estéticamente diferentes pero que empleaban el mismo recurso comunicativo. En ambas se mostraba un retrato del poeta en primer término, y una imagen que caracterizara su obra y su significado, al fondo. Solbes en lo que parece un grabado en relieve, deformaba el rostro del escritor de manera que lo convertía en un personaje indiferenciado. Sólo su nombre escrito en la esquina superior de la estampa, indicaba de quién se trataba. Tras él se abría el campo, elemento central de su obra. Toledo, en cambio, trabajó con una técnica serigráfica. Así pudo reproducir un retrato fotográfico del escritor con un fragmento del *Guernica* al fondo. Se trataba de un toro, una figura con la que el poeta se había identificado en su obra

Duarte realizó una espectacular estampa de gran tamaño, que retrataba a Miguel Hernández con varios versos. El trabajo preciso de los campos de color y la combinación de figura y texto daban como resultado una obra que tenía mucho del atractivo visual del póster. Junto a estos retratos del poeta, se encontraban trabajos como los de María Girona o Esther Boix que, esta vez dentro de la estética del blanco y el negro, prescindían del texto explícito y del icono para referirse a lo poético. Ambas grabadoras eligieron representar el contenido emocional y las referencias al hijo, al encarcelamiento y al poder del amor de las “Nanas de la cebolla”. Al margen del especial lugar que tienen los niños y las mujeres en la obra de estas artistas, era otra forma de recurrir a la cita, al lugar común, puesto que se trataba de uno de los textos más célebres del poeta.

En el cartel sólo se anunciaba la participación de los grupos de Barcelona, Bilbao, Sevilla, Tortosa y Valencia (este último con la inclusión del

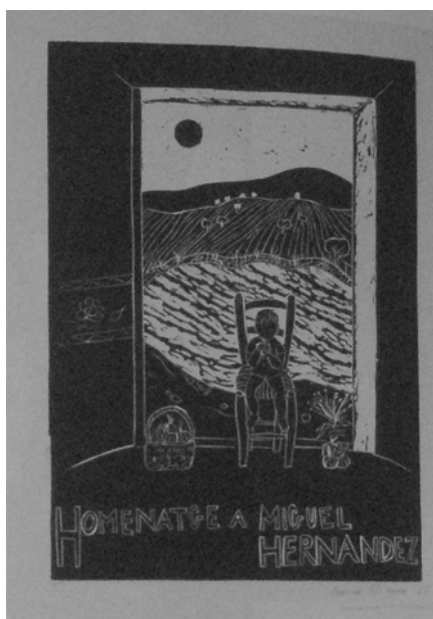
Equipo Crónica, como venía siendo habitual). Sin embargo, la nómina de artistas, que aparecía justo debajo, nos indicaba que también estuvieron representados artistas de Madrid y Córdoba. Suponemos que Duarte, Álvarez, Arturo, Calvo, Delgado, Montero, Ortiz Valiente, Ortega, Saura y Zamorano participaron a título individual, de ahí que no se especificara el nombre de la agrupación a la que pertenecían. Seguramente en esta muestra se vieron algunos de los trabajos que habían preparado, años atrás, para homenajear al poeta, así como otros más de los que, en 1969, integraron una carpeta dedicada al escritor.



José Duarte, *Miguel Hernández*, 1966



Esther Boix, *Homenatge a Miguel Hernández*, 1967



María Girona, *Homenatge a Miguel Hernández*, 1967

Estampa Popular de Valencia realizó varias exposiciones más en las facultades de la ciudad. Así ese mismo año, tras el *Homenaje a Miguel Hernández* tuvo lugar una en la Facultad de Económicas de la Universidad⁸. No tenemos muchos más datos acerca de este tipo de eventos pero debieron de celebrarse muchos más por las distintas facultades valencianas.

A finales de abril de 1967, también en relación con las iniciativas universitarias, arrancó la *Exposición Itinerante de Arte Actual* organizada por la Unión de Estudiantes de Arquitectura de España (UEAE) y la sala Barandiarán. Se contó también con el apoyo de galerías en distintas ciudades españolas lo cual permitió la itinerancia. La muestra pasó por Barcelona, Madrid, Pamplona, Sevilla y Valencia, en cada uno de estos lugares se vio acompañada de un programa rotativo de exposiciones y de conferencias. La colaboración de las galerías y la Universidad se había dado con anterioridad en otras exposiciones de Estampa Popular de Valencia. Es de suponer, pues, que el ciclo fue organizado por ese núcleo, aprovechando unos canales cuya eficacia ya había sido probada. De esta manera, se verificaba un intento de establecer un campo de exposición, diálogo y discusión en torno a las artes que, por situarse en los ámbitos universitario y privado, gozaba de una libertad de movimientos algo mayor.

El elevado número de artistas participantes se organizó según el origen geográfico de los mismos, a saber, Madrid, Sevilla, Vizcaya, Guipúzcoa, Cataluña y Valencia⁹. Mientras que las exhibiciones pasaban por todas las ciudades, en cada destino varios “especialistas locales” se encargaban de las charlas. Todas las intervenciones que tenían lugar en la misma ciudad tenían

⁸ Cfr. Declaraciones de Joan Antoni Toledo, en entrevista con Ricardo Marín, 22 de junio de 1981, recogida en MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social en la plástica...*, Op.cit., 1918, p. 159

⁹ Como se ha podido ir comprobando, en estas fechas, los grupos más activos en cuanto a trabajo y organización de eventos eran los de Madrid, Valencia y Cataluña. Tras el encarcelamiento de la mayoría de los miembros del grupo vizcaíno, sus muestras siempre habían sido organizadas por terceros. En el caso de Vizcaya, como indicamos con anterioridad, los artistas comenzaron además a desarrollar una carrera en solitario, a lo que se añadía que los artistas guipuzcoanos comenzaban a organizar la Escuela Vasca. Esto explicaría que Vizcaya y Guipúzcoa aglutinaran a los expositores vascos en *l Exposición Itinerante de Arte Actual*. Por otra parte, los grupos andaluces también llevaban un tiempo participando sólo en actividades impulsadas por otros.

un título general¹⁰, sólo las diferenciaba el número de orden que se les asignó. Por este motivo no se puede saber de qué habló cada participante. Esto, seguramente, propició que el ciclo pudiera celebrarse sin problemas ni censuras, permitiendo a los conferenciantes una mayor libertad para expresarse.

En el programa, Estampa Popular no aparecía como expositor, sino como conferenciante. No obstante, hay que decir que la base de casi todos los grupos presentes en la exhibición estaba formada por componentes de las agrupaciones de grabado, a los que se sumaban uno o varios artistas más. La existencia de una red de artistas antifranquistas que contaban con la colaboración de otros intelectuales (críticos, universitarios y galeristas) explica que iniciativas como ésta pudieran salir adelante. Se trataba de una red que, al tiempo que había hecho posible la actividad de Estampa Popular, en nuestra opinión, también se había visto beneficiada por los grupos de grabado ya que éstos habían contribuido a darle forma y cohesión, proporcionando a los componentes de la red una imagen en la que verse reflejados.

En abril de 1967 Estampa Popular de Valencia ilustraba una nueva portada de *Cartelera Turia*. La obra elegida era *Ninots*¹¹; en ella unas mujeres vestidas con el traje típico valenciano resultaban ser marionetas movidas por unas enormes manos llenas de anillos. El uso que el poder hacía de lo popular, de lo tradicional, de lo folklórico era puesto de manifiesto precisamente en la portada de la guía de espectáculos de la ciudad. Así, el carácter progresista de la publicación se manifestaba incluso en la elección de esta portada que, de forma irónica, invitaba a pensar críticamente sobre su propio contenido.

¹⁰ Los ponentes, en el caso de Valencia fueron Vicente Aguilera Cerni, Vicente García, Román Jiménez, Tomás Lloréns y José Estellés. En Barcelona se trató de Cirici Pellicer, Castellet, Manuel Sacristán, Corredor-Matheos, Cesáreo Rodríguez Aguilera y Robert de Ventós. Madrid contó con las intervenciones de Moreno Galván, Estampa Popular de Madrid, Pérez Sánchez, Valeriano Bozal, Gaya Nuño y Víctor Manuel Nieto. Finalmente, en Sevilla, hubo conferencias de Juan Blanco, Francisco Molina y un coloquio de estudiantes de arquitectura. En el caso de Pamplona se especificaba que las conferencias se anunciarían en la prensa local. Cfr. *Exposición Itinerante de Arte Actual* (catálogo de la exposición), Barcelona, Madrid, Pamplona, Sevilla, Valencia, 28 de abril- 20 de junio de 1967.

¹¹ Esta misma portada volvería a ser empleada en 1976, cuando ya hacía un tiempo que Estampa Popular de Valencia estaba inactiva. Cfr. *Cartelera Turia*, nº645, 31 de mayo-6 de junio de 1976, s/p.

En este mismo número aparecía un texto de Joan Antoni Toledo¹² en el que se hacía una definición del colectivo y de otra forma de entender lo popular. Es el único caso que conocemos donde uno de los pintores valencianos redactaba un escrito acerca del grupo. Era un formato diferente al de las declaraciones, manifiestos y otros textos comentados en relación con los grabadores. Se procuraba definir el grupo a través de un análisis del significado de cada una de las palabras que componían su nombre. En éste se encontraba implícita una forma de abordar la creación artística, concibiendo el arte como comunicación. Las decisiones del grupo no eran más que la consecuencia lógica y coherente de estas ideas. La conciencia del papel del lenguaje, que definió a este grupo desde sus inicios, quedaba aquí en evidencia. Por otra parte, el resultado tenía también bastante que ver con las propuestas del arte conceptual que estaba dando sus primeros pasos en esa época.

Tal y como se puede deducir a la vista de las exposiciones anteriormente mencionadas, la actividad de Estampa Popular se centró en el territorio nacional a lo largo de 1967. Tan sólo tenemos noticia de que, en septiembre de 1967, Estampa Popular de Valencia participó, junto con el Equipo Realidad, en el Salón Latinoamericano del grabado de La Habana¹³. También se menciona en algunas publicaciones¹⁴ que el Equipo Realidad participó, con Estampa Popular, en un festival en Aubervilliers. Sin embargo, la programación del II Festival Espagnol d'Aubervilliers de ese año, organizado por La Carraca, sólo recogía una exposición de fotografía y otra que incluía gouaches y grabados de Alcalde, Arnaiz, Millares, Nuñez, Ortas, Ortega, Saura y Ubeda.

Este festival giraba en torno a la figura de Miguel Hernández, cuya muerte se conmemoraba ese año. Es posible que se hubiera contado con los artistas que ofrecieron el homenaje al poeta en la Facultad de Valencia, aunque es extraño que no se les mencione en el programa. El festival incluía, como ya era

¹² Cfr. TOLEDO, Juan A., "Estampa Popular de Valencia", en *Cartelera Turia*, nº 164, abril de 1967, s/p. Agradecemos a Cartelera Turia, y especialmente a Vicente Balaguer, que nos facilitaran este material.

¹³ Cfr. MILLET, Teresa; GANDÍA CASIMIRO, José (comisarios), *Equipo Realidad...*, *Op. cit.*, 1993, p. 95.

¹⁴ Cfr. *Idem*, 1993.

habitual, conciertos de guitarra y de cantautores, entre los que se contaba Paco Ibáñez, que había sacado su segundo disco ese mismo año con ilustraciones de Ortega. Durante las celebraciones en Aubervilliers se organizó el debate *Miguel Hernández: poesía y realidad*, presentado por Jose Ángel Valente. Entre sus participantes, aparte de algunos escritores, como Carlos Álvarez, se encontraban Ortega y Marquès. Este último sin duda era Enric Marquès, artista del Partido Comunista al que ya vimos en la organización de Estampa Popular en Gerona¹⁵.

Del 20 de junio al 5 de julio de 1967 tuvo lugar una exposición de Estampa Popular de Barcelona en la galería Aixelà. Se mostraban aquí tanto las obras realizadas para el *Homenaje a Miguel Hernández* en Valencia (en cuya organización participó la galería), como otras que giraban en torno al problema de la vivienda¹⁶. A pesar del nombre colectivo que figuraba en el cartel, participaban artistas que ya se habían reunido en otras muestras bajo la denominación de Estampa Popular de Girona. En esta ocasión, se habían incorporado creadores del grupo Tarot (Rosa Biadiu, Mercè Biadiu y Jordi Sarrate) y del Grupo A (Jordi Morera, Tornabell, más tarde veremos también a Jubany). En la lista de expositores aparecía igualmente José Ortega. Con motivo de esta muestra se hizo una entrevista a los artistas Llimós, Edo y Guinovart. En ella se volvía a insistir en el problema del lenguaje más apropiado para la comunicación popular, así como la dificultad de resolver esta cuestión. Una vez más quedaba claro que no se trataba de una cuestión que sólo hubiera preocupado a los artistas valencianos:

“-“Estampa Popular” está abierta todos los que, naturalmente, partan de unas determinadas bases, y no tiene un conjunto sistematizado de reglas fijas. Quizá la mejor manera de explicar lo que es, consista en exponer sus fines. En este sentido, “Estampa” es un conjunto de pintores que se agrupan para llegar al pueblo, a la inmensa mayoría, que, naturalmente, no tiene acceso a las obras de arte. Esto se obtiene en un doble sentido: mediante el precio y mediante el tema (...)

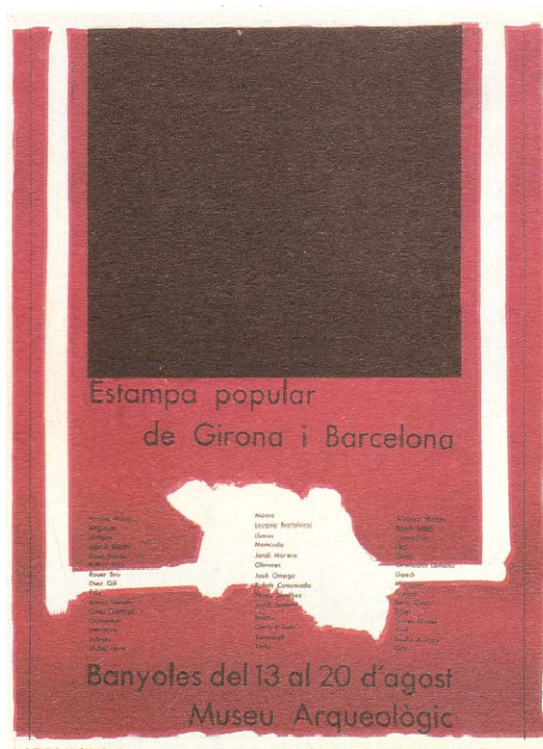
¹⁵ Cfr. Programa del festival en los documentos del *II Festival espagnol d'Aubervilliers par La Carraca*, Archives de la Mairie d'Aubervilliers, caja 70Z47, carpeta *Saison 1966-1967*.

¹⁶ Cfr. Entrevista publicada en *el Observador*, con motivo de la exposición de Estampa Popular de Barcelona en la sala Aixelà, 1967, recogida en PUIG, Arnau (comisario), *Cap una altra realitat...*, Op. cit., 2005, p. 134.

-¿No creéis que, en la situación actual de la cultura del país, y, sobre todo, de la cultura de las masas populares, es muy difícil penetrar, sólo con precios bajos, en ambientes mayoritarios? ¿No debe cambiar también el lenguaje a emplear?

-Este es el problema más complicado, que nosotros solos no podemos resolver. Va ligado, sin duda, a todo un contexto social, político, económico y, en definitiva, cultural, que nosotros solos no podemos cambiar. Sin embargo, no se puede engañar a nadie ni creer que el pueblo es tonto. Por otra parte, creemos que el artista es libre de expresarse de la manera que crea mejor. En nuestro grupo se juntan artistas jóvenes y casi desconocidos, con otros ya consagrados. Esto, y el buscar un público nuevo –obreros y estudiantes, por ejemplo- creemos que ya justifica el intento.”¹⁷

Al margen de que pensaran, como reflejaba la entrevista anterior, que era un problema cuya solución no dependía sólo de ellos, en el caso de las agrupaciones catalanas resultaba difícil hallar un lenguaje pictórico común al alcance de todo el público. Esto habría supuesto, además, buscar un acuerdo en un grupo numeroso y creciente. En agosto de 1967 la nómina de participantes en las exhibiciones de Estampa Popular en Cataluña seguía aumentando.

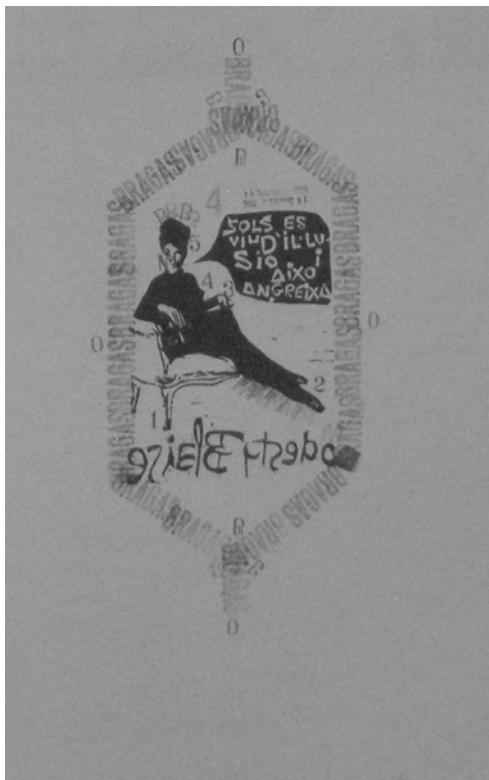


Ponsatí, cartel de la exposición de Estampa Popular de Girona y Barcelona en el Museu Arqueològic de Banyoles, agosto de 1967

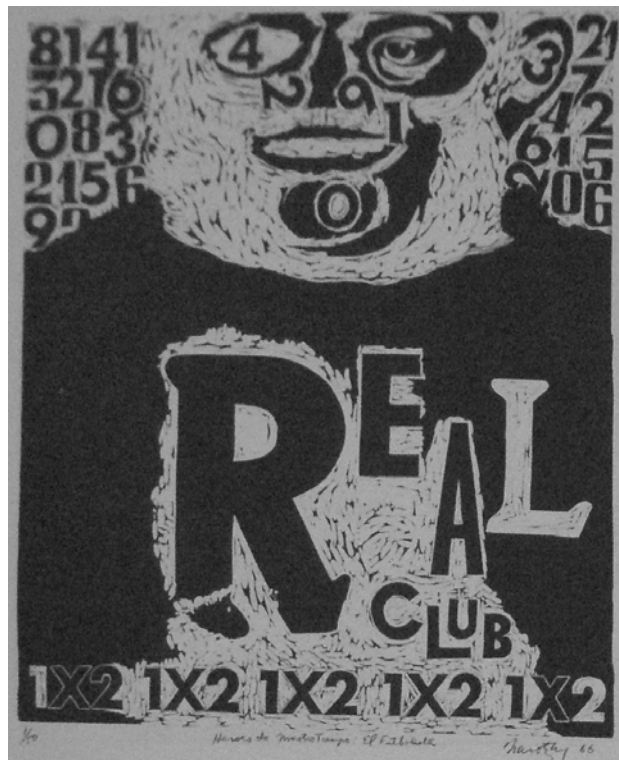
¹⁷ *Idem*, 2005.

En la exposición del Museu Arqueològic de Banyoles, que tuvo lugar entre el 13 y el 20 de ese agosto, exponían más de cuarenta artistas, distribuidos en tres listas, bajo el paraguas de Estampa Popular de Barcelona y Gerona. Como se podía comprobar con sólo leer el cartel, la nómina de participantes era la mayor de las alcanzadas hasta entonces. Sin embargo, algo más llamaba poderosamente la atención: frente a la preferencia por una estampa tradicional como imagen en los catálogos, programas de mano y folletos anteriores, aquí se elegía la abstracción para publicitar la muestra.

Estaba claro que el realismo de Estampa Popular era cada vez más flexible y permeable a influencias diversas. El impacto del juego formal del Pop y la frialdad lejana que se veían en otras obras del momento se apreciaban en obras como la de Jubany, que parecía compuesta por banderas u otro tipo de signos. Haciendo un uso diferente de los elementos de la cultura de masas y de consumo que se estaba imponiendo en el país, así como de la técnica de la creación de obras múltiples, Lluís Güell combinaba en sus obras la estampa y el tampón comercial. Aunque adaptada a las intenciones concretas del autor, se podría ver como una reelaboración de lo introducido por artistas como Arman, en obras como *Cachets* de 1955.



Lluís Güell, s.t., 1966



Roman Narotzky, *Héroes de nuestro tiempo: el futbolista*, 1966

También los artistas de los grupos catalanes reflejaron en su obra el ascenso de la popularidad de determinadas figuras que propiciaban los medios de comunicación. Si Marí había colocado al cantante en una actualización de los grabados de Goya, Narotzky creaba la serie *Héroes de nuestro tiempo* donde tenían cabida personajes como el futbolista o el cantante pop, los grandes admirados, envidiados y deseados del momento. La variedad temática, estética y formal era la característica de los grupos catalanes. Visto de esta manera, cabría decir que su aportación al antifranquismo artístico no habría sido una propuesta estética sino mostrar su variedad. Esto suponía desvincular el arte comprometido de una estética concreta para poner de manifiesto la diversidad y la cantidad de opositores de la dictadura.

En septiembre se presentó Estampa Popular de la Plana en una exposición celebrada en el Templo Romano de Vic. Este nuevo grupo incluía a Eusebi Baucells, Lota Llambias, Rodri 63, Gerard Sala, Sanz Clos, Jordi Sarrate y Josep Vernis. No tenemos muchos más datos sobre la formación de este grupo, aunque suponemos que debió ser Jordi Sarrate, que había participado en muestras anteriores, quien fomentó su creación y quien lo puso en relación con la experiencia de las demás agrupaciones de grabadores.

Además, en junio de ese año, se habían exhibido también en el mismo lugar las obras del grupo Tarot, compuesto, entre otros, por Sarrate, Rosa y Mercè Biadiu. Después de su presentación, los grabadores de Estampa Popular de la Plana llevaron esta misma exposición a otras poblaciones. Esta primera muestra estuvo centrada en un tema que resultaba muy cercano a los habitantes de la localidad: los despidos de trabajadores. Así se relató este debut del grupo de grabadores, que se complementaba con espectáculos de música, teatro y cine:

“La primera exposició de l’ “Estampa Popular de la Plana” es va celebrar al temple romà de Vic pel setembre de 1967. Constava d’una vintena de gravats, obra de set gravadors, tots sobre el tema de l’acomiadament de treballadors, que en aquells moments, a la Plana, era d’una actualitat total. El dia de la inauguració, i prèvia una presentació del grup i de les intencions que el movien a manifestar-se, Rafael Subirachs va cantar (...) Durant els dies que l’exposició va romandre oberta, es va representar una peça de teatre: “El sí i el no”, i es va projectar una pel·lícula cinematogràfica: “Una vella història”.

Tant la peça de teatre com la pel·lícula insistien a plantejar els problemes derivats del tema suara esmentat.

Posteriorment l' "Estampa Popular de la Plana" –gravats et tota la seqüela- va presentar-se a tot d'altres poblacions: Torelló, Ripió, Roda de Ter, Centelles, Manresa, Terrassa, etc." ¹⁸

En efecto, las obras que conocemos de estos artistas tienen que ver con la situación del trabajador y con la del pueblo en general. Dentro de este marco, Eusebi Baucells retomaba la imagen de los grupos familiares popularizada a través de la fotografía. Esto también aparecía en el calendario de Estampa Popular de Valencia de 1966, sin embargo, en este caso, no parecía que se hubiera buscado trasladar una fotografía concreta para modificarla, sino que se había tomado el prototipo para aplicarlo de un modo general.



Eusebi Baucells, s.t., 1967



Jordi Sarrate, s.t., 1967

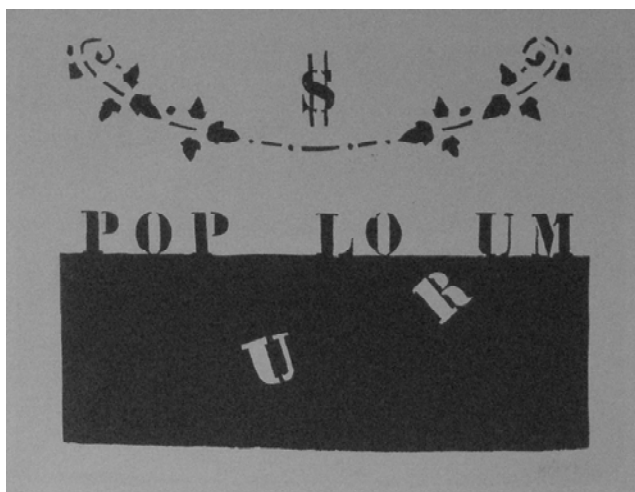
En este caso los dos hombres, que suponemos padre e hijo, apenas presentaban diferencias entre sí, mientras que la niña quedaba casi escondida, en una esquina. En una sociedad que estaba experimentando un cambio acelerado, donde los estudios universitarios estaban propiciando que muchos

¹⁸ MARTÍ POL, M., *Subirachs i l'Estampa Popular de La Plana* (texto de presentación del *Àlbum Subirachs*), 1968, recogido en PUIG, Arnau (comisario), *Cap una altra realitat...*, Op. cit., 2005, p. 134.

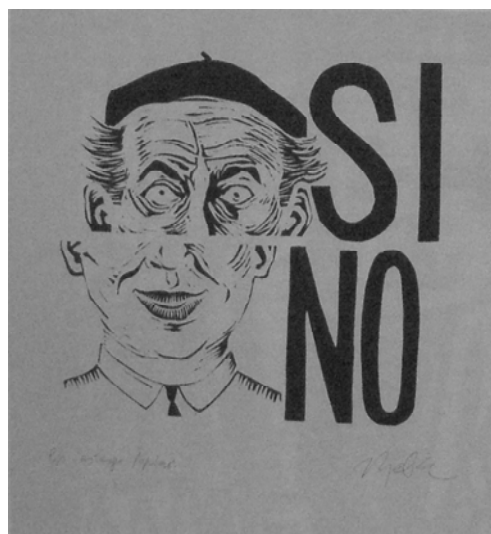
jóvenes tuvieran un futuro muy distinto al de sus padres, aún seguía habiendo ámbitos (reales pero también metafóricos) en los que seguía siendo imposible escapar a la repetición de esquemas.

Otras estampas se ocupaban de la insignificancia del trabajador ante lo que ocurría. El campesino era considerado poco menos que un muñeco obligado a abandonar sus raíces, tal y como se nos mostraba en las obras de Jordi Sarrate. Estas imágenes, muy vinculadas a otras como *Pim, pam, pum* de Ráfols Casamada, representaban una atracción de feria, un juego de tiro. La parte popular, festiva y evasiva del juego, asociada al tiempo de ocio, se tapaba la triste realidad vivida por una parte de la población. Ésta era directamente ignorada o convertida en un puro e irreal estereotipo por los habitantes de la ciudad, éstos encontraban uno de los pocos lazos con la cultura popular en estas atracciones de feria.

El régimen del obrero industrial no era mejor. Las obras de Gerard Sala o Josep Vernis lo mostraban explotado e indefenso, indiferenciado, reducido a un cuerpo (entero, deforme o troceado) que trabaja. Un elemento de la maquinaria, prescindible, reemplazable, como las letras de imprenta cuya caída descomponía la palabra “populorum” en una obra de Jaume Rodri. El capital impedía el desarrollo de los pueblos, de los que hablaba la encíclica *Populorum progressio*, promulgada ese mismo año y a la que parecía hacer referencia el grabado.



Jaume Rodri, *Populorum*, 1967



Josep Álvarez Niebla, s.t., 1966

Por otra parte, la obra de teatro que se representó con ocasión de esta exposición parecía ser la traducción de *Der Jasager und der Neinsager* de Bertolt Brecht. Ésta hacía referencia a quienes aceptaban lo que ocurría como inamovible y quienes afirmaban la autonomía e independencia del hombre. En relación con estas ideas, habría de interpretarse la estampa de Josep Álvarez Niebla que mostraba a un hombre humilde dividido entre el sí y el no, lo cual le provoca unos ojos espantados y una sonrisa, respectivamente. Además la imagen (y la elección de la obra de teatro), realizada en 1966, también pueden relacionarse con el referéndum al que se sometió la Ley Orgánica del Estado (LOE) ese mismo año. Esta votación fue acompañada de una campaña publicitaria en la que el dictador pedía el “sí” a los españoles por todos los medios de que disponía, desde los carteles hasta la televisión.

En esas fechas, en el seno del nutrido grupo de artistas catalanes de Estampa Popular surgieron algunas discusiones acerca del modo en que debían de organizar su trabajo. Según Francesc Artigau¹⁹, se celebró una reunión en su estudio en la que estuvieron presentes Ràfols-Casamada, María Girona, Alexandre Cirici, Mensa, Guinovart, Todó, Olivares, Jubany, Herreros y Ponsati. Los tres últimos eran de tendencia trotskista, mientras que los demás, en su mayoría, se encontraban, de un modo u otro, vinculados al PSUC.

En esa reunión los trotskistas plantearon que la agrupación funcionara a base de reuniones mejor organizadas, estructuradas y controladas. Esto se traducía, en definitiva, en una menor libertad personal para el artista. Además, en esa misma reunión, Cirici (teórico del Grupo A, al que por otra parte pertenecían Jubany y Herreros) recomendó, entre otras cosas, que no se limitaran a exponer en salas comerciales, para así difundir su obra más ampliamente²⁰. Como resultado de ese encuentro se redactó un documento

¹⁹ Cfr. Declaraciones de Artigau, en entrevista con la autora, Barcelona, 23 de abril de 2007.

²⁰ Cfr. Declaraciones de Esther Boix en PORTELL, Susann, “Iniciatives i plataformes per a nous escenaris d'actuació”, en FIGUERAS, Narcís (coord.), *60's versus 80's. Literatura, música i arts visuals a Girona i a Catalunya (1960-1980)*, Girona, Museu d'Art de Girona, 2003, p. 298 y también en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, Op. cit., 1996, p. 121.

del que se hicieron copias en ciclostil, con él se pretendían difundir los principios por los que se regiría la agrupación desde entonces²¹.

En el caso catalán, con un grupo tan amplio y diverso, era lógico que se establecieran varios sectores. De hecho, cuando explican la evolución de la agrupación, los artistas fundadores de Estampa Popular Catalana se refieren a esa división²². Se trataría, pues, de una cuestión generacional además de ideológica, donde habría un grupo de “jóvenes” y otro de “mayores”, dos agrupaciones diferenciadas y divergentes. También las cuestiones estéticas formaban parte del debate. Así ocurrió en un encuentro en la Escuela de Bellas Artes, donde el grupo de artistas más jóvenes expresó la necesidad de abandonar el blanco y negro, que predominaba en las estampas, para empezar a emplear color. Esta situación llevó a que el grupo entero de grabadores, y especialmente el núcleo de artistas que lo habían visto nacer (es decir, el de los “mayores”), se planteara cómo seguir y hasta qué punto deseaban plegarse a unas condiciones impuestas por otros. En una reunión más, celebrada en 1969, Esther Boix y Mensa, acordaron ceder la gestión de Estampa Popular en Cataluña a los artistas más jóvenes. Los artistas de más edad colaborarían con ellos, participando en las exposiciones del grupo, pero desde entonces, los jóvenes se encargarían de organizarlo todo²³.

A pesar de lo propuesto, los planes renovadores no se llevaron a cabo: en una manifestación del 1º de mayo detuvieron a Olivares²⁴. Aunque su hermano trató de eliminar todos los documentos comprometedores, en el registro de la casa del artista, la policía encontró el documento hecho en ciclostil así como una carta de Carlos Mensa. Utilizando esa documentación detuvieron a Mensa, que estaba en su misma célula del PSUC. El hecho de que, finalmente, el Partido pagara las fianzas de los intelectuales (entre los que él estaba incluido) y no la de los obreros detenidos en esa misma manifestación molestó mucho

²¹ No hemos podido consultar este documento, sólo tenemos noticias de él a través de Artigau. Declaraciones de Artigau, en entrevista con la autora, Barcelona, 23 de abril de 2007.

²² Cfr. Declaraciones de Esther Boix, en entrevista con la autora, Anglès, Gerona, 24 de abril de 2007.

²³ *Idem*, 24 de abril de 2007.

²⁴ Cfr. Declaraciones de Artigau, en entrevista con la autora, en su taller, Barcelona, 23 de abril de 2007.

a Olivares. Según Artigau²⁵, comprobar que las diferencias de clase pervivían incluso en iniciativas vinculadas al comunismo, desilusionó a algunos artistas de Estampa Popular en Cataluña.

Las dificultades para poner de acuerdo a un grupo tan grande, los distintos pareceres e intereses de los artistas, la detención de Mensa poco después y las dudas de varios artistas acerca de la idoneidad de su opción, hicieron que, tal y como lo expresaba Esther Boix, cada uno de los grabadores catalanes siguiera “su camino plástico según las propias vivencias”²⁶. La última muestra del núcleo catalán se celebró en la galería Barandiarán de San Sebastián, entre el 13 y el 21 de octubre de 1967. Se trataba de los artistas que habían participado en la muestra de Estampa Popular de Barcelona en la sala Aixelà unos meses antes. Suponemos que las obras expuestas serían también las mismas, relacionadas con el homenaje a Miguel Hernández y con el problema de la vivienda.

En el texto de presentación del *Àlbum Subirachs*, en 1968, se afirmaba que Estampa Popular de la Plana continuaba y sabemos que sus muestras fueron a Centelles, Torelló, Ripoll, Roda de Ter, Manresa, Terrassa...²⁷ No obstante, la exposición en Manresa tuvo lugar en febrero de 1968, en el marco de la fiesta mayor de la Misteriosa Llum²⁸. Puesto que se trataba de la penúltima de las localidades mencionadas y no hemos encontrado evidencias más allá, creemos que la actividad de Estampa Popular de la Plana no fue mucho más allá de ese año.

²⁵ *Idem*, 23 de abril de 2007.

²⁶ Cfr. Declaraciones de Esther Boix, en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op. cit.* p. 121

²⁷ PUIG, Arnau (comisario), *Cap una altra realitat...*, *Op.cit.*, Gerona, 2005, p. 123.

²⁸ Como en otras ocasiones, se trataba de una fiesta popular de fondo religioso. Las obras de los grabadores se veían así rodeadas por: oficios religiosos, procesiones (de coches de época), una gala de jazz, la “I Trobada de cançó de testimoni” (con intervención de intérpretes de canción catalana, mallorquina y castellana), conciertos de órgano, de música coral, de música catalana, de piano, representación de la ópera *Tosca*, exposiciones de coleccionistas locales, de polichinelas hechos por escolares, de las obras seleccionadas en los concursos (pipas, dibujos, carteles), una exhibición en homenaje a José Mestres Cabanes, torneos de ajedrez con figuras vivientes, deporte, audiciones y concursos de sardanas, conferencias y concursos de pintura rápida. Cfr. C., “Manresa: hoy comienza la fiesta mayor de la “Misteriosa Llum”, en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 16 de febrero de 1968, p. 25.

El disco de Subirachs recogía las canciones interpretadas en la inauguración de la exposición en Vic²⁹, aunque nos consta que el intérprete también cantó en otras exposiciones, como en la de Manresa, por ejemplo³⁰. Este disco es una de las expresiones más tardías que conocemos del grupo de grabadores en Cataluña. Las estampas que lo ilustraban eran algunas de las relacionadas con los despidos de trabajadores. Entre ellas, ocupando la práctica totalidad de una de las caras, destacaba la imagen de un disco que era una mezcla de ruleta, diana e, incluso, de reloj, obra de Josep Vernis. Se trataba de una figura que, de entrada, bien podía hacer pensar también en algunas formas del Pop como las dianas de Jasper Johns.



Portada e interior del *Álbum Subirachs*, con reproducciones de estampas de Gerard Sala, Sanz Clós, Eusebi Baucelles y Josep Vernis, 1968

Después de esto, muchos de los artistas catalanes desarrollaron su trabajo en una estética Pop³¹. Uno de los ejemplos más representativos de esto sería el tandem compuesto por Eduard Arranz Bravo y Rafael Bartolozzi, que realizaron exposiciones, instalaciones, pintaron edificios (como, por ejemplo, la fábrica de partes de Vallès) y colaboraron con diversas agrupaciones de creadores.

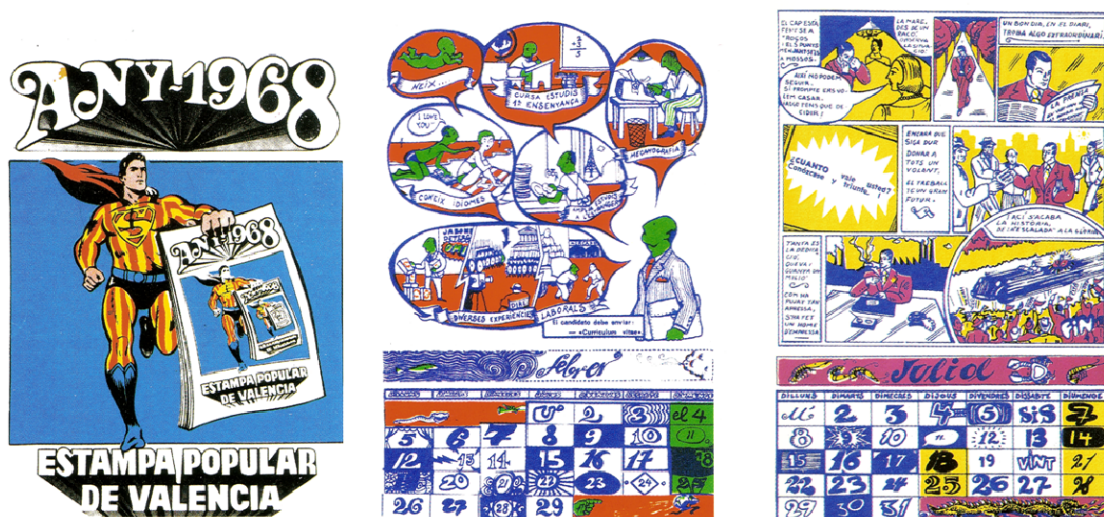
Estampa Popular de Valencia seguía combinando sus actuaciones en la Universidad con la ilustración de publicaciones y de calendarios. El último de ellos apareció en 1968, en él participaron también el Equipo Crónica y el

²⁹ Las canciones llevaban textos de *La fábrica* de Miquel Martí i Pol, de poesías de Magda Bosch y otros escritos por el mismo cantante. Cfr. PUIG, Arnau (comisario), *Cap una altra realitat...*, *Op.cit.*, 2002, p. 128.

³⁰ Cfr. C., "Manresa: hoy comienza...", *Op.cit.*, 16 de febrero de 1968, p. 25.

³¹ De hecho, se les menciona a casi todos al hablar de la introducción del Pop en Cataluña. Cfr. ÁLVAREZ DE ARANA, Antonio (comisario), *El llegat del Pop Art a Catalunya* (catálogo de la exposición), Girona, Museu d'Art de Girona, 2004.

Equipo Realidad. Las ilustraciones habían sido hechas en serigrafía, con gran profusión de color. En ellas se empleaban elementos de la cultura de masas que iban desde el cómic (con un Superman vestido con la senyera en la portada) hasta la publicidad, pasando por los recortables y los pasatiempos. El resultado era una especie de revista ilustrada donde cada mes se ocupaba de mostrar una forma de alcanzar el éxito laboral.



Estampa Popular de Valencia, calendario de 1968, portada, meses de febrero y julio

En los meses de febrero y julio se abordaba de nuevo el relato de una vida de progreso, sin embargo, en este caso, la relación con la estética del cómic o de la publicidad era mucho más acusada, mientras que en los anteriores los referentes tenían más que ver con la tradición popular de las aucas o del relato ilustrado. Lo narrativo del calendario de 1967 había sido sustituido por imágenes que podían funcionar individualmente, pero que también tenían sentido como grupo. Y todo esto lo hacían en virtud de su relación con la cultura visual más inmediata del espectador. Así, las referencias a la obra de Grosz del calendario anterior³² habían sido sustituidas por los vínculos con las obras impresas que saturaban el mercado y el ojo en la época. Este último calendario tuvo algunas dificultades para salir adelante:

“El último calendario tuvo gran cantidad de problemas con la censura. Como todo impreso pasaba por censura: el pie de imprenta y el depósito Legal eran tarea del impresor, pero la censura era cosa

³² Nos referimos a la imagen del mes de octubre del calendario de 1967 que, como bien indica Ricardo Marín Viadel, traslada la estampa de Grosz *Escena familiar*, de 1922. Cfr. MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social en la plástica...*, Op.cit., 1981, pp. 142-143.

nuestra. Como no podía ser anónimo se buscó a alguien que se responsabilizara como editor. Al ir a depositar los ejemplares al Ministerio de Información y Turismo, los funcionarios de aquí de Valencia no querían hacerse cargo porque aparecían figuras humanas. De lo escrito se podían responsabilizar, pero como había imagen, eso había que mandarlo a Madrid, ¡supongo que por si acaso aquello movía las columnas que aguantaban las estructuras!”³³

Tanto la estética como el medio elegido suponían un interesante punto de encuentro entre lo artístico, lo decorativo y lo utilitario. Aunque este tipo de objetos podían tener una circulación más fluida y una venta mayor, aunque fueron una vía de difusión de imágenes empleada también por Estampa Popular de Madrid, el Equipo Realidad y algunos grabadores gallegos, hacer calendarios tenía sus dificultades, como recordaba Toledo:

“Existían problemas de financiación. La droguería de la esquina no iba a repartir ese calendario, sino que iba a repartir la señora en bikini. Sólo se podía llevar a las cuatro librerías “progres” que había entonces en Valencia, si es que había cuatro. Tiradas miserables de poquísimos ejemplares porque, por un lado la distribución era totalmente artesanal y por otro los costes de producción subían mucho si querías hacer cierta cantidad. Teníamos que ir a una imprenta comercial, porque no teníamos unos medios instalados para hacer esas cosas, la imprenta cuantos más ejemplares imprimías, más dinero te pedía. Nosotros procurábamos que lo financiara alguien. Financiarlo significaba que en cierta medida se preocupaba de distribuirlo y todo eso. Nosotros bastante trabajo teníamos con organizarlo, prepararlo, etc. En esos calendarios hay una enorme cantidad de horas metidas que luego en el resultado no se aprecia. Había que estar encima del serígrafo para que saliera a tiempo, después ir corriendo a buscar quién ponía el gusanillo, coordinar los textos, etc. una cosa “lumpen total”.”³⁴

A pesar de todas estas penalidades, la iniciativa (ciertamente precaria) suponía un intento de crear formas alternativas de distribución. Y no sólo en Valencia, ya que a veces los calendarios valencianos se publicitaban en la prensa catalana³⁵ y se vendían en otros puntos del país. El pintor Antonio de

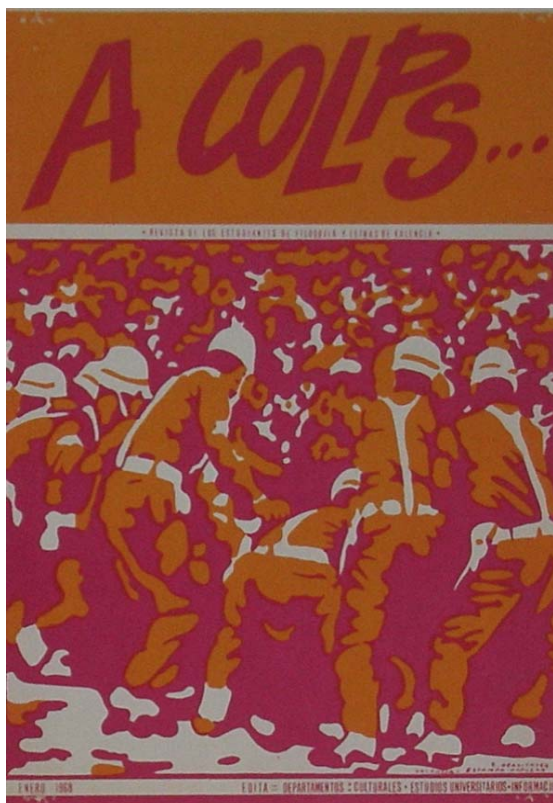
³³ Declaraciones de Joan Antoni Toledo, en entrevista con Ricardo Marín, 22 de junio de 1981, recogidas en *Ibidem*, 1981, p. 145.

³⁴ *Idem*, 1981, p. 137.

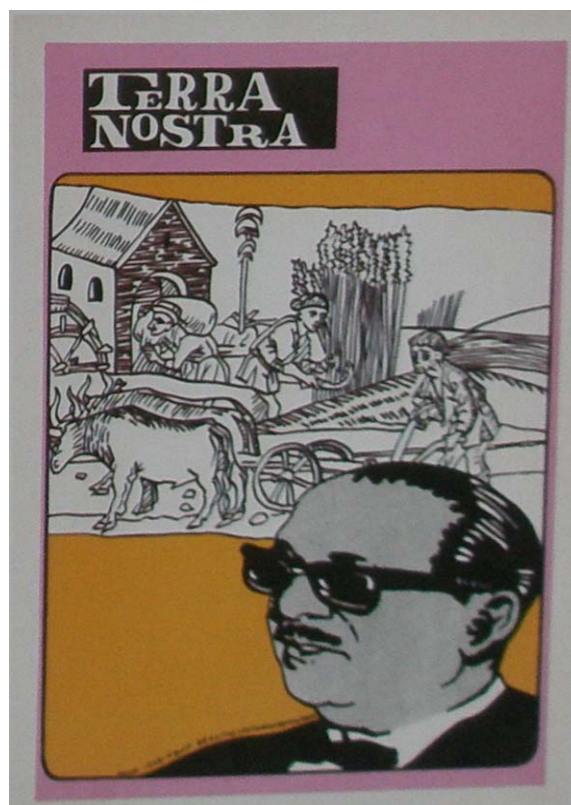
³⁵ RECASSENS, María, “Bibliografía catalana mensual”, en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 15 de diciembre de 1966, p. 63.

Casas³⁶ recuerda que vendía “bajo cuerda”, carteles, calendarios y otros materiales de Estampa Popular o del Equipo Crónica en la juguetería especializada *La pájara pinta* de Argüelles.

También, en relación con la Universidad y colaborando con el Equipo Realidad, los artistas de Estampa Popular diseñaron y firmaron las portadas de revistas universitarias escritas en castellano y valenciano. Así ocurrió con *A Colps* (de enero de 1968) de los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, o *Terra Nostra* (1968) de la Escuela de Agrónomos de la Universidad de Valencia. Las obras aparecían aquí firmadas por el grupo, lo que indicaba la clara apuesta por el trabajo en equipo del grupo valenciano, a diferencia de lo que ocurría con la participación de los miembros de la agrupación madrileña en publicaciones como *Nuestra Bandera*.



Equipo Realidad y Estampa Popular de Valencia, portada de *A Colps*, enero de 1968



Equipo Realidad y Estampa Popular de Valencia, portada de *Terra Nostra*, 1968

La portada de la primera publicación mostraba la imagen de agentes de las fuerzas del orden de espaldas, en plena actividad represiva (reafirmada por

³⁶ Cfr. Declaraciones de Antonio de Casas, en entrevista con la autora, Madrid, 28 de mayo de 2007.

las palabras que la acompañaban). El punto de partida en la creación de esta serigrafía era una fotografía cuyas formas habían recibido un tratamiento y colorido festivos, propios del pop o de la publicidad, algo que contrastaba fuertemente con el tema elegido.

En *Terra Nostra* se expresaba el desigual desarrollo de una sociedad en la que se contraponían lo tradicional y lo moderno. Esto quedaba recogido tanto en las figuras elegidas, unos campesinos y un alto mandatario (éste con los ojos convenientemente ocultos por unas gafas de sol), como en sus formas y estética. Y es que, mientras la representación de los trabajadores se basaba en una estampa medieval, la figura en primer plano respondía a una estética de cómic. Con todas estas obras, no obstante, se llegaba solamente a una parte de la población, que compartía las ideas de los grabadores. Los nuevos canales creados sólo servían para la clase media progresista pero ¿se podía hacer algo por llegar a otros grupos de población de un modo más efectivo?

6.1.2. *El arte en las tabernas*

Si bien la agrupación Estampa Popular Galega fue la última en nacer y la que tuvo una actividad menos prolongada en el tiempo, su coherencia y compromiso constituyen un interesante ejemplo de otra manera de buscar un acercamiento al pueblo. Aparte del evidente vínculo con las demás agrupaciones de Estampa Popular, el núcleo gallego contaba con unos referentes gráficos próximos y propios. Pretendía enlazar con la tradición popular y nacionalista gallega, que hundía sus raíces mucho antes de la guerra civil. Esto tenía que ver, por un lado, con una faceta técnica, temática y formal, que se consideraba parte de la tradición gallega más antigua: el grabado en relieve. Por otro, sus referentes también estaban relacionados con el compromiso de las artes representado por artistas destacados de finales del siglo XIX y principios del XX.

El modelo más inmediato de los creadores comprometidos de la posguerra gallega era Alfonso Rodríguez Castelao y, junto a él, otros creadores vinculados a la defensa de la lengua gallega como Lamas Carvajal o

Rogelio Riveiro³⁷. De la figura de Castelao se hicieron partir tanto la corriente del realismo social, como el desarrollo de las culturas regionales en Galicia. Allí, en los años de la proclamación de la República, el panorama político-cultural nacionalista se debatía entre las posturas de dos generaciones con puntos de vista diferentes sobre el hecho nacional: el grupo Nós y el de Os Novos. El primero (considerado el de “los viejos”), que representaba entonces al sector canónico, esgrimía una postura fundacional diferenciadora, vinculada políticamente al partido galleguista.

Os Novos, en cambio, pretendían integrarse en el ambiente general de las vanguardias. Tenían una posición crítica y rebelde respecto a los anteriores: frente al sentimentalismo, sus componentes proclamaban el imperio de la razón; frente a las definiciones, la dialéctica. Ponían así en cuestión el carácter, esotérico y vago, de los fundamentos ideológicos en los que intentaban sustentar el galleguismo los miembros del grupo Nós. Saudade, paisaje y, especialmente, la vuelta al pasado, eran los medios con que estos últimos explicaban la esencia de Galicia. Os Novos defendían unas características nacionales específicas, que se integraban en el contexto de la modernidad universal que el espíritu de las vanguardias abanderaba. A todo ello, le añadieron un fuerte compromiso social. Eran, por ello, menos historicistas y menos tradicionalistas, y buscaban estar al día en materia de literatura y arte extranjeros. De esta manera, este grupo joven estaba menos vinculado a las formas puras de lo que, entonces, ya se llamaba nacionalismo.

Junto a estas dos generaciones enfrentadas, apareció una tercera, aún más joven, seguidora de las ideas de Os Novos y con una fuerte vocación de participación histórica y cultural. Se trataba de unos jóvenes ya curtidos en la lucha antidictatorial estudiantil, que pretendían conjugar republicanism y galleguismo. Este nuevo grupo lo integraban Luis Seoane, que más tarde también se vincularía, en cierto sentido, a Estampa Popular Galega, Álvaro Cunqueiro y Anxel Fole, entre otros. Estos intelectuales trataron de establecer

³⁷ Estos eran los referentes fundamentales de la tradición gallega que se citaban al hablar del colectivo de grabadores de Galicia, haciendo siempre especial hincapié en Castelao. Cfr. ALONSO, Eliseo, “La “Estampa Popular Gallega””, en *Faro de Vigo*, 26 de septiembre de 1968. Agradecemos a Zara Pousa que nos proporcionara este material.

el lazo de unión con las nuevas generaciones, pero sus iniciativas quedaron truncadas por la guerra.

Aunque nacido en Alicante, Arturo Cuadrado Moure era un importante intelectual comprometido con Galicia. Su encuentro con Luis Seoane resultó determinante. Esta amistad fue la base para muchos proyectos conjuntos, entre ellos se encuentra una de las iniciativas que antecedieron a la de Estampa Popular Galega en su búsqueda de poner el arte al alcance del pueblo³⁸. En efecto, en 1932 Cuadrado fundó y dirigió con Luis Seoane (y Anxel Fole, desde Lugo) la revista de poesía *Resol. Hojilla volandera del pueblo*, que se distribuía gratuitamente por las calles y ferias de Santiago de Compostela³⁹.

En 1934, *Resol* montó una barraca en la Feria de Santa Susana de Santiago en cuya decoración participó, con sólo 13 años, el pintor Isaac Díaz Pardo⁴⁰. En ese marco se exponía obra de artistas como Maside, Colmeiro, Souto, Landín, etc. Tras el éxito de *Resol*, y siguiendo con sus ideas de poner la cultura a disposición de todos, Arturo Cuadrado decidió abrir, junto con Xohán Xesús González, la Librería Niké. Ésta estaba especializada en textos marxistas y participaba de un concepto de venta un tanto especial: los clientes pagaban por ellos lo que creían que valían. En cierto sentido, se puede considerar que estas iniciativas a favor de la popularización de las artes, y la

³⁸ Aunque no la coloca como antecedente de Estampa Popular Galega (puesto que no menciona a esta agrupación), Valeriano Bozal consideraba que *Resol* se encontraba entre las introductoras del realismo comprometido y popular en Galicia. Cfr. BOZAL, Valeriano, *El realismo plástico...*, *Op.cit.*, 1967, pp. 137-138.

³⁹ El primer número de esta revista apareció en mayo de 1932 y sólo lo componían cuatro páginas. El formato se mantuvo invariable aunque los colores de las hojas fueron cambiando. Esta revista se editó en Santiago hasta su número 10 (1936). Luego Seoane se encargó, de nuevo junto con Arturo Cuadrado, de retomar la publicación en Buenos Aires, donde editó dos números (diciembre de 1937 y enero de 1938), junto con el suplemento *El Bululú*, que ilustraban dibujos del propio Seoane y del artista argentino Héctor Julio Paride Bernabé, más conocido como Carybé. Cfr. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; SEIXAS SEOANE, Miguel Anxo (comisarios), *Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane* (catálogo de la exposición), La Coruña, Fundación Luis Seoane, 2007, p. 64; *Resol, hojilla volandera del pueblo/folla voandeira do pobo*, (edición facsimilar) Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1997. Y también *Yunque (periódico de vanguardia política)*, (edición facsimilar), Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 2006.

⁴⁰ Cfr. Declaraciones de Isaac Díaz Pardo, recogidas en http://www.galespa.com.ar/arturo_cuadrado.htm [Consulta: 9/10/2007].

cultura en general, eran muestra de un espíritu al que Estampa Popular Galega también respondió varias décadas más tarde.

A causa de la guerra civil, tanto Seoane como Arturo Cuadrado acabaron exiliándose en Buenos Aires. Seoane, que era de origen argentino, se había ido allí en 1936, Arturo Cuadrado llegó en 1940. Ambos organizaron gran cantidad de proyectos culturales conjuntos, siguiendo con la labor que habían iniciado en España. Seoane ya había participado, cuando era estudiante en Galicia, en las revistas de Ánxel Fole *Guión* y *Yunque*, además había ilustrado numerosos libros, entre ellos los de la Editorial Nós. Ya se ha mencionado anteriormente que, su actividad en el grupo de jóvenes más renovadores de los años anteriores a la guerra, le permitiría servir de puente entre éstos y los artistas gallegos tras el conflicto. Pero no lo hizo desde Galicia, sino desde la comunidad gallega en Hispanoamérica.

La actuación de Seoane en Argentina se basó, pues, en su experiencia durante la II República y estuvo centrada en el campo de la cultura, entendida de manera pluridisciplinar. Su actividad tenía fundamentalmente una finalidad divulgadora, orientada en dos direcciones muy concretas: por un lado, difundir el conocimiento de Galicia, tanto estableciendo puentes entre los exiliados y los que se habían quedado, como reivindicando los ideales de una generación, truncada por la guerra⁴¹, y, por otro, tratar de mejorar las condiciones de vida de los gallegos que se encontraban a ambos lados del Atlántico. El vehículo principal que empleó para estos propósitos fue la creación de múltiples proyectos editoriales, de colecciones de libros y revistas. Se trataba de proyectos conscientemente utópicos, para los que contó con la colaboración de Arturo Cuadrado y Lorenzo Varela. Además de esto, Seoane apoyó, desde Argentina, todos los proyectos renovadores desarrollados en Galicia.

Los gallegos que se encontraban en América fueron un apoyo fundamental para aquellos que quedaron en España y también para los que volvieron más tarde. Estos vínculos se hicieron patentes asimismo en el

⁴¹ Cfr. GARRIDO MORENO, Antonio, "Evolución plástica de Luis Seoane a través de su labor editorial en el exilio argentino", en BARRAL RIVADULLA, M^a Dolores; LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel (coords.), *Estudios sobre patrimonio artístico*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2002, pp. 665-667.

funcionamiento del último de los grupos de grabado que surgió, ya a finales de los años sesenta.

Al mismo tiempo, también en España se movía la cultura gallega entre los intelectuales hijos de la guerra. Nos interesan aquí dos figuras de este movimiento renovador gallego en España: Reimundo Patiño y Xavier Pousa. Junto a ellos, destacaron dos personas más en cada una de las dos épocas en las que se puede dividir la breve actividad de Estampa Popular Galega: Elvira Martínez e Isaac Díaz Pardo.

El punto de inflexión entre las dos etapas estuvo marcado por los problemas ocasionados por una exposición celebrada en Tuy. Como explicaremos, esto motivó que, tras una primera fase centrada en las exposiciones en tabernas populares gallegas, se iniciara otra, muy breve, donde las muestras se celebraron en los lugares de acogida de los inmigrantes gallegos de Montevideo. El núcleo que constituía la base del grupo, por ser el encargado de organizar su actividad, estuvo formado, en la etapa de actuaciones en Galicia, por Patiño, Pousa y Elvira Martínez, y, en la fase uruguaya, por los dos primeros junto con Isaac Díaz Pardo.

Las actividades de la agrupación gallega se iniciaron en 1968 y contaron con dos focos, Madrid y Galicia. Este puente con la capital era algo frecuente, y había sido necesario para la formación de unas agrupaciones que, además, compartían artistas con el grupo de grabado. En el Madrid de 1958, un conjunto de estudiantes y jóvenes trabajadores gallegos de izquierdas decidió formar Brais Pinto. Se trataba de una agrupación que organizaba tertulias y actividades culturales, además de editar una colección de poesía. Formaban parte de la misma Reimundo Patiño, Camilo Arias, Bautista Álvarez, Xosé Luis Méndez Ferrín, Bautista Álvarez, Xosé Luis Blasco ("Foz") y Manoel María. Entre ellos empezó a madurar la idea de formar un nuevo partido nacionalista de izquierdas y, si bien esta formación política no prosperó (lo que se llamó Consello da Mocidade desapareció en 1964), otras iniciativas sí lo hicieron.

En 1963 varios miembros de Brais Pinto (Álvarez, Patiño, Méndez Ferrín, Foz y Xosé Antonio Arjona) fundaron la Union do Povo Galego (UPG) como partido marxista y nacionalista que se integraría en el Consello da Mocidade.

En 1964 el Consello expulsó a este sector izquierdista, que refundó la UPG ese mismo año. Al principio, el Partido mantenía líneas de colaboración con el PCE pero pronto éstas desaparecieron, convirtiéndose en rivalidad, al acusar los gallegos a los comunistas de españolismo. Más tarde, al reunir artistas pertenecientes a ambas tendencias políticas, Estampa Popular Galega demostró cómo estos grupos de grabado consiguieron hacer realidad la idea de lucha común contra la dictadura.

Reimundo Patiño participó, pues, del movimiento de recuperación identitaria gallega, no sólo en el plano político, sino también en el más específicamente cultural. Para ello organizó numerosas actividades en centros como el CAUM, en la Universidad o en las distintas agrupaciones de gallegos de la capital. Incluso fundó A Gadaña, que era un grupo de pintores informalistas con los que expuso por Galicia y buena parte de España. Sus ideas políticas y su participación activa en el ambiente cultural madrileño, le llevaron, sin duda, a tener conocimiento de las actividades de Estampa Popular, así como de las del pintor García Ortega. Tampoco hay que olvidar su interés por la técnica del grabado que le había conducido ya en varias ocasiones al taller de Dimitri.

Por otra parte, Patiño participaba en las tertulias que tenían lugar en el bar Eligio de Vigo, centro de reunión de toda la intelectualidad progresista de la ciudad. Escritores, pintores y cantantes se daban cita allí y, al parecer, los artistas plásticos jóvenes que participaban en estas tertulias compartían una gran admiración por la labor que, ya entonces, estaba desarrollando Reimundo Patiño. Esto animó a que dos jóvenes como Xavier Pousa y Elvira Martínez formaran una agrupación como las existentes en otros puntos del país. Pousa había estudiado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y había participado en las clases libres del Círculo de Bellas Artes, entre 1950 y 1952. En 1953, como ya explicamos, José Ortega estaba buscando jóvenes pintores que se sumaran a él contra la dictadura, por lo que es de suponer que ambos artistas se conocieron allí.

En los años cincuenta, Xavier Pousa viajó bastante por España y por el extranjero (Italia, Austria y Alemania), no obstante, en los últimos años de la década, estuvo de forma algo más permanente en Madrid, donde compró

incluso un estudio. Sin duda, su participación en las tertulias del Café Gijón, a las que acudía, entre otros, Ricardo Zamorano, le puso en estrecho contacto con los intelectuales de Madrid. Al mismo tiempo, iba trabando conocimiento con los artistas gallegos progresistas con los que colaboraría en varias ocasiones⁴². Los grupos que formaron (y que exponían o recibían encargos) no se presentaban ni con un nombre, ni con una plantilla fija, si bien se puede observar la continuidad asociativa de muchos de sus componentes. Tanto en 1966 como en 1967, estas agrupaciones celebraron exhibiciones en la galería Toisón de Madrid. En la última de estas exposiciones, ya se iba perfilando la composición de lo que sería el grupo gallego de grabadores.

Al vínculo entre la tradición gallega y el grabado, del que daba probada cuenta el texto introductorio de la muestra de Toisón en 1967, debió de contribuir el hecho de que, desde finales de los años cuarenta, se hubieran ido haciendo exposiciones sobre estos temas en el Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos del CSIC. En 1948, de hecho, hubo una dedicada a la imprenta santiaguesa y, en 1949, otra sobre el grabado compostelano⁴³.

Gracias a ellas y a las publicaciones que suscitaron, fue afianzándose la identificación de lo popular y tradicional gallego con las artes gráficas en relieve⁴⁴. Una tradición que tenía que ver con la iconografía jacobea de bulas,

⁴² A mediados de la década de los cincuenta había conocido a Carlos Maside en Santiago de Compostela. Luego, en 1962, formó el grupo Os Artistiñas, junto con Xose Luís de Dios, Acisclo Manzano, Xaime Quesada, Virgilio y Arturo Baltar, colectivo que estuvo vinculado a Vicente Risco y a Otero Pedrayo. Tres años después, expuso con algunos de estos últimos creadores a los que se sumaron otros, que más tarde formarían parte de la experiencia de Estampa Popular Galega. Así, en la Mostra de Arte Galego de Barcelona, de 1965, participaron Xaime Quesada, Xosé Luís de Dios, Virxilio Fernández, Alberto Datas, Reimundo Patiño, Enrique Ortiz, Buciños y Acisclo Manzano. Cfr. Biografía de Xavier Pousa en <http://www.xavierpousa.org/gal/biografia.pdf> [Consulta: 20/6/2008].

⁴³ En 1948 tuvo lugar, en Santiago de Compostela, la exposición *La imprenta compostelana: libros y folletos hasta 1868: 1ª exposición*. En 1949 tuvo lugar la II Exposición de Grabados Compostelanos en Santiago de Compostela (en el Instituto Padre Sarmiento) y también se hizo una edición de bibliófilo sobre el tema con tiradas directas de originales FILGUEIRA VALVERDE, José, *Grabados compostelanos*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 1949. Ya con anterioridad, a finales de 1944 se habían podido ver las estampas de la revista *Spes* en una exposición celebrada en la Asociación de Escritores y Artistas Españoles, en Madrid. Finalmente, también había habido muestras de las artes gráficas gallegas al otro lado del Atlántico. Así, por ejemplo, en 1948 se hizo una exposición sobre libros y autores gallegos en el Centro Gallego de Buenos Aires. Ésta se complementó con otra de grabados originales realizados en Galicia a partir del siglo XVIII, que se pudo ver en la biblioteca del mismo centro en 1950.

⁴⁴ En esta dirección destacan las publicaciones de FILGUEIRA VALVERDE, José, *Historias de Compostela. Instituto "P. Sarmiento" de Estudios Gallegos. II Exposición. Grabados*

hojas de reliquias e itinerarios, con los avances técnicos del XVII y el XVIII. Y que acababa enlazándose con la incorporación del linóleo en el siglo XX gracias, entre otros, a Castelao y otros conocedores de la vanguardia gráfica internacional de los años veinte. Se sumaban a él figuras como Maside, Seoane o Prieto Nespereira en quienes se reconocía a hitos plásticos indiscutibles de esa década en Galicia. La calidad de las obras de estos artistas, así como el empleo que hicieron de tales herramientas para difundir arte e ideas (por ejemplo, a través del álbum *Nós*⁴⁵) las convertía en el referente perfecto para el arte comprometido y gallego. Por eso los tuvo en cuenta un grupo de artistas jóvenes como el que aquí nos ocupa.

Todos estos hitos eran mencionados como referentes explícitos en la presentación (titulada “La Estampa Gallega”) que el filólogo y escritor gallego Basilio Losada había hecho de la *Muestra de Arte Gallego*⁴⁶. Ésta tuvo lugar entre el 15 y el 27 de abril de 1967, en la galería Toisón de Madrid. En ella participaban casi todos los representantes más importantes del arte gallego del momento, así como de sus creadores más jóvenes⁴⁷. Es más, en su escrito,

Compostelanos, Santiago de Compostela, CSIC, 1949; *Museo de Pontevedra. Grabados Compostelanos...*, *Op. cit.*, 1949. También libros colectivos como VV.AA., *La linoleografía en Galicia*, Pontevedra, Edición “Spes”, 1946. Y asimismo los artículos de BOUZA BREY, Fermín, “El grabador compostelano Luis de la Piedra”, en *Guimarâes*, Vol. LXXII, nº 1-2, 1962, pp. 177-205; “Sobre el artista compostelano inventor del grabado contra fibra”, en *Compostellanum*, 1964, pp. 179 y ss.; “Biografía de las estampas calcográficas compostelanas de San Roque en el siglo XVIII”, en *Compostellanum*, 1966, pp. 133 y ss.; “El grabador y platero compostelano Angel Piedra”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1970, pp. 165 y ss.

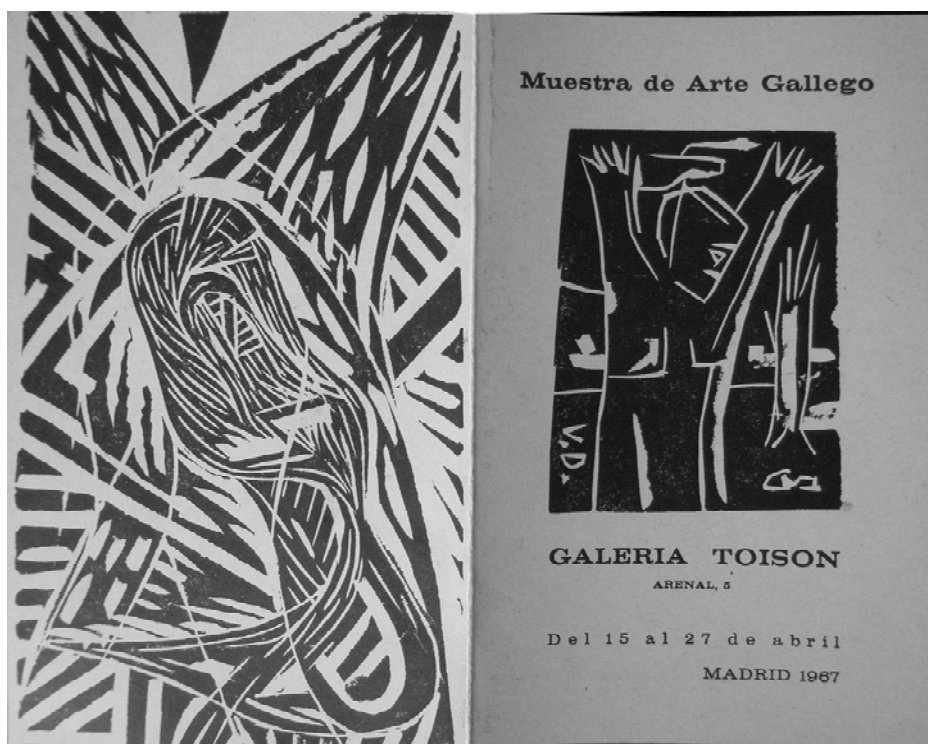
⁴⁵ El empleo del linóleo para las ilustraciones de numerosas publicaciones gallegas desde los años veinte es destacado por muchos estudiosos como elemento de continuidad y encuentro entre los artistas forjados antes y después de la guerra civil. *Alborad*, o *Cristal* son los puntos de arranque anteriores a la contienda mientras que *Spes*, nacida en 1934 y también editada durante la dictadura, hasta 1962, supone la continuación entre uno y otro momento. La asociación del linóleo, la tradición gallega y lo religioso llevaba a que no fuera “problemático” publicar este tipo de material; así, entre 1951 y 1969, *Sal-Lux* era una de las difusoras de novedades estéticas en linóleo. Un breve estudio centrado en la escuela linoleísta de Pontevedra (a la que pertenecían *Spes* y *Sal-Lux*) se encuentra en Cfr. RODRÍGUEZ OTERO, Ramón, *La escuela linoleísta de Pontevedra*, Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra/Museo de Pontevedra, 1980.

⁴⁶ También se mencionarían estos referentes en exposiciones futuras. Así, Luis Seoane se refería a toda la tradición del grabado en Galicia y a algunas exposiciones que se habían hecho sobre el tema en la presentación que realizó de Estampa Popular Galega con motivo de su exposición en las XIV Xornadas de Cultura Galega en Montevideo entre el 25 julio y el 4 agosto de 1969.

⁴⁷ Se trataba de Aramburu, José Luis De Dios, Díaz Pardo, Doretas, Virgilio Fernández, Alfonso Gallego, Manuel García Vázquez, Anton Gómez Arias, Tino Grandio, Laxeiro, Limes, Lodeiro, Acisclo Manzano, Julio Maside, Enrique Ortiz, Patiño, Rafael Pedros, Agustín Portela, Xavier

Basilio Losada apuntaba ya la posibilidad de hacer una exposición conjunta de artes gráficas gallegas. Estampa Popular Galega no tardaría en nacer, contando con algunos de los artistas presentes en esta muestra madrileña.

A pesar de que Pousa no se trasladó a Vigo hasta 1969, fue una de las figuras fundamentales para que, en 1968, saliera adelante la iniciativa de Estampa Popular Galega. El punto de partida fueron, como ya sabemos, las tertulias de intelectuales mantenidas en el bar Eligio, de Vigo⁴⁸. Allí coincidieron Patiño y Pousa, que vivían en Madrid, con otros intelectuales que decidieron aunar fuerzas para reivindicar la cultura gallega y lo popular contra la represión franquista y el arte para las elites. Allí se encontraba también Elvira Martínez que, aunque nacida en Galicia, había vivido con su familia en Argentina hasta 1967. En ese año volvió a España, integrándose enseguida en el activo grupo de antifranquistas.



Programa de mano de la *Muestra de Arte Gallego* en la galería Toisón, abril de 1967 (imágenes de Vázquez Diéguez y Reimundo Patiño)

Si algunos miembros de Estampa Popular Galega, como Pousa o Patiño, estaban vinculados al incipiente movimiento político galleguista, otros, como

Pousa, Antonio Quesada Porto, Xaime Quesada, Rivas Briones, Luis Seoane, Angel Sevillano, M. Torres y Vázquez Dieguez.

⁴⁸ Cfr. Declaraciones de Elvira Martínez, en entrevista telefónica con la autora, 18 de junio de 2008.

Elvira, estaban relacionados con el PCE⁴⁹. En 1960 había llegado a Galicia Amador Martínez, “Ramón”, con la misión de levantar al adormecido Partido Comunista⁵⁰. Una de las consignas que llevaba era, obviamente, la de potenciar el movimiento de intelectuales gallegos. En 1962 se reunieron en Francia los dirigentes del Partido con objeto de organizar su trabajo. Para dinamizar dicho sector, se realizaron una serie de entrevistas con intelectuales gallegos, sin tener en cuenta su adscripción ideológica: entre ellos se encontraba Isaac Díaz Pardo, que sería uno de los responsables de impulsar las iniciativas tendentes a popularizar las artes en Galicia.

Por otro lado, la cultura gallega estaba resurgiendo en estos años. En 1966 apareció el primer número de *Nova Galicia, revista de cultura y política*, editada por el Partido Comunista gallego. Ahí publicó alguno de sus poemas Celso Emilio Ferreiro, aparecieron noticias relativas a la Nova Canción Galega y se mostraron ilustraciones de Isaac Díaz Pardo, Carlos Maside o Alfonso Castelao, entre otros⁵¹. En Galicia, como en otros lugares de España, antifranquismo y reivindicación de identidad nacional iban ahora de la mano, lo cual se verificaba también en agrupaciones artísticas como Estampa Popular.

De la organización y gestión directa de esta agrupación gallega se ocuparon, fundamentalmente, Xavier Pousa y Elvira Martínez. Ella se incorporó en la segunda exposición. Se distribuyeron el trabajo de manera que uno y otra se alternaban a la hora de pedir los permisos para exponer, lo cual les acabó valiendo una visita a la Comandancia Militar⁵². Tampoco podemos olvidar el importante papel aglutinador que desempeñaban el arte y el carisma de Reimundo Patiño. Según recordaba Beatriz Rey⁵³, los jóvenes del grupo gallego que estaban en Madrid se reunían en el taller de Patiño. Éste fue quien

⁴⁹ Cfr. *Idem*, 18 de junio de 2008.

⁵⁰ SANTIDRIÁN ARIAS, Víctor Manuel, *Historia do PCE en Galicia (1920-1968)*, La Coruña, Edicions do Castro, 2002, pp. 545-547.

⁵¹ Las de Isaac Díaz Pardo aparecieron en los números 2 y 3, las de Carlos Maside en el 10-11 y las de Alfonso Castelao en el 1 y el 2. Cfr. SANTIDRIÁN ARIAS, Víctor Manuel, *Historia do PCE...*, *Op. cit.*, 2002, p. 550.

⁵² Curiosamente, el caso gallego es el único que sufrió las consecuencias de pedir los permisos al Ministerio de Información y Turismo para que las exposiciones pudieran llevarse a cabo.

⁵³ Cfr. Declaraciones de Beatriz Rey, en entrevista con la autora, Madrid, 1 de marzo de 2007.

les puso en contacto con el resto de participantes en las exposiciones que el grupo iba a hacer en el futuro.

A diferencia de los demás, que exponían en otro tipo de espacios, los grabadores gallegos lo hicieron en tabernas. Como se trataba de lugares muy populares, que no estaban preparados para acoger exhibición alguna, los montajes habían de ser sencillos y funcionales: las estampas estaban fijadas sobre táblex barnizado lo cual permitía almacenarlas, transportarlas y colgarlas con facilidad y rapidez⁵⁴. Así se puede comprobar en algunas fotografías del momento. Los originales destinados a la venta se guardaban y presentaban en carpetas. La muestra de debut de Estampa Popular Galega tuvo lugar en mayo de 1968 en A Gaiola, una taberna de Santiago de Compostela⁵⁵. Sus componentes eran Rivas Briones, Laxeiro, Grandio, Beatriz Rey, Anxel Sevillano, Vicente Vázquez Diéguez, Pedro Agrelo, Xosé I. Pedrosa, Alfonso Gallego Vila, Xavier Pousa, Xulio Maside y Reimundo Patiño.

Como en el caso catalán, se trataba de un grupo muy diverso. Algunos artistas, como Laxeiro, Ánxel Sevillano, Patiño o el mismo Pousa, contaban con una trayectoria propia en el mundo de las artes o las letras, y también en el del compromiso y la crítica. Otros, en cambio, eran jóvenes y se encontraban en una de sus primeras experiencias expositivas. Tal y como había sucedido en otras muestras de Estampa Popular, el nuevo grupo fue acogido y apoyado por varios intelectuales progresistas. Así se celebró un coloquio en el cual participaron Rafael Dieste, Fernando Mon y un psiquiatra⁵⁶. Suponemos que el marco de desarrollo del diálogo fue, precisamente, el de las estampas elaboradas por el grupo.

El programa de mano de la muestra de Santiago reproducía un fragmento del *Manifiesto de A Estampa Popular Galega*. En él se hacía especial hincapié en el tema de lo popular. Interesaba sobre todo la integración del artista en el pueblo, y se proponía sustituir la dualidad del “pintor-espectador” por la del

⁵⁴ Cfr. Declaraciones de Elvira Martínez, en entrevista telefónica con la autora, 18 de junio de 2008.

⁵⁵ Cfr. DÍAZ PARDO, “A Estampa Popular Galega”, en *La voz de Galicia*, 16 de junio de 1968. Agradecemos a Zara Pousa que nos proporcionara este material.

⁵⁶ *Idem*, 16 de junio de 1968.

“pintor-pueblo”, es decir, que el artista se integrara en el latir del país, reflejando los dolores y las alegrías del pueblo. En definitiva, era una idea que habían compartido todas las agrupaciones de Estampa Popular, aunque cada una la hubiera interpretado de un modo ligeramente diferente. Así lo hacían los gallegos:

“No ámeto humán galego acontece coma nutras variegadas zonas culturás un afastamento entre artista e pobo. As requintadas espresións plásticas ren din –ou sio din fanno tepeda i esóticamente- das arelas sofríres e devalar das xentes do traballo. Considerando que o antagonismo antre arte e pobo é paradóxico, e moitas vegadas, artificial nos coidamos que a nosa tarefa esencial coma pirtores e grabadores é recuperalo posto de necesidade no canal do conglomerado social do cal coma homes formamos parte, deixar o relato dos dramas individuaes para ser relatores en imaxes dos traballos e dos días da nosa coleitividades.

O pobo galego tent, antre outros dereito, o de acceder ó arte, polo tanto xurde A ESTAMPA POPULAR GALEGA cos anceios e fins de substituír a dualidades “pintor-espeutador” pola de “pintor-pobo”, espallar o grabado na xente e refrexar nil os sus doores e ledicias, integrando ó pintor no vivo latexar do país”⁵⁷

En cierto modo, el contenido retomaba también las preocupaciones que había recogido Basilio Losada Castro en la exposición de Toisón. En este caso, los grabados y los catálogos se realizaron en la imprenta viguesa Numen, las impresiones a cuchara de otros grupos no se dieron en este grupo de grabadores. La técnica elegida para abrir la plancha era, en casi todos los casos, el grabado en relieve por su relación con lo que se consideraba tradición gallega. También en esta ocasión, al igual que había ocurrido antes en los casos vasco, catalán y valenciano, se usaba la lengua propia en la redacción del texto. Dado que el gallego era una lengua asociada a lo rural, su uso era una forma de reivindicar la unión con el pueblo y su cultura.

Los artistas gallegos llevaban a cabo un sistema de trabajo que les permitía libertad individual para crear. Sin embargo, su funcionamiento estaba mucho más estructurado que en el resto de agrupaciones, especialmente en los aspectos económicos, de los que se encargaba Elvira Martínez. No se trataba de un taller como el referente mexicano la que aludimos, en realidad la

⁵⁷ *Do manifesto de A Estampa Popular Galega* (programa de mano de la exposición), Santiago, mayo de 1968, s/p.

organización de la agrupación hacía pensar en un modelo de asociación laboral, como la cooperativa lusa Gravura, pero sin finalidad (ni posibilidad) de lucro. Los gastos generados por todo el proceso que conducía a la venta eran asumidos y repartidos entre todos los miembros del grupo. Los modelos de estampa fueron aumentando con el tiempo; así, en junio de 1968, se estamparon sólo 12, mientras que, en agosto, ya había 22 y se aumentó la tirada de 20 a 30 copias de cada plancha⁵⁸. Cada artista realizaba, como media, uno o dos grabados para el grupo (en este sentido el más productivo era Xavier Pousa, con cuatro) y cada uno se vendía a 300 pesetas. El resultado de este planteamiento fue bastante bueno, al menos hasta Tuy.

6.1.3. *“Injurias a la Nación, al Ejército y a la Guardia Civil”*

A lo largo del verano del año 1968, continuando con el espíritu de la barraca Resol, la obra de Estampa Popular Galega se hizo circular por toda Galicia con objeto de llevar el arte al pueblo. De esta manera, el 26 de junio inauguraron una muestra en Las Tinajas, de La Coruña. En *El Correo Gallego* se saludaba a esta exposición como “antología de la pintura de la tierra”⁵⁹. En este caso, como en todos los siguientes, la acogida que tuvo el grupo gallego fue muy positiva, tanto si se percibía su intención crítica como si se soslayaba o no se apreciaba. Este último era el caso del citado comentario de *El Correo Gallego*, donde, simplemente, se saludaba la novedad del grupo de artistas jóvenes gallegos que salía a la luz.

Algo después, en julio, los grabadores gallegos llevaron su obra a las fiestas de Parga. Era la 3ª *Mostra A Estampa Popular Galega*. La estampa que Reimundo Patiño realizó para las fiestas⁶⁰, ponía de manifiesto el modo en que este autor conjugaba un realismo entendido en un sentido figurativo tradicional, con la búsqueda de enlace con las tradiciones populares. Todo esto lo hacía, además, actualizando ambos referentes. El vínculo lo encontraba,

⁵⁸ Cfr. Facturas de Gráficas Numen, 1 de junio y 1 de agosto de 1968, respectivamente. Agradecemos a Zara Pousa que nos facilitara este material.

⁵⁹ Cfr. “Hoy se inaugura en “Las Tinajas”, la “Estampa Popular Galega”, en *El Correo Gallego*, Santiago, 26 de junio de 1968. Agradecemos a Zara Pousa que nos facilitara este material.

⁶⁰ Agradecemos a Ángel Llorente que nos diera a conocer este grabado.

precisamente, en el empleo de una serie de formas abstractas, trabajadas a partir de estructuras decorativas geométricas. Éstas eran una referencia a lo celta pero también tenían que ver con patrones decorativos del momento. El ser humano no quedaba fuera de este diseño estilizado ya que, en este grabado, la figura de la campesina gallega se veía enmarcada y marcada por estos trazados.



Reimundo Patiño, s.t., estampa para la exposición en las fiestas de Parga, 1968

La 4ª Mostra Estampa Popular Galega se abrió al público el 13 de agosto en el Círculo Victoria, de Monforte de Lemos. No se trató sólo de una exposición, ya que Xavier Pousa se encargó de hacer una presentación para dar paso a un coloquio posterior. En el programa de mano se reproducía un nuevo escrito, donde se vinculaba, una vez más, el arte con el pueblo y con el trabajo, y todo esto con las intenciones de Estampa Popular Galega:

“O arte, como tóda las manifestaciós humás, ten a sua orixe no traballo e nas relaciós dos homes encol do seu traballo. O arte é a tradución do rimo do hóme no traballo: unha representación dos valores que o home vai conquerindo na transformación da natureza polo esforzo humán.

A música, a danza, a poesía i a pintura naceron como espresión sinxela e popular i en cada intre histórico son a representación mas crara da estrutura social vixente. O arte, ó mercantilizarse, pasa a

ser o prurito i o luxo dunha minoría “educada”, perdendo eisí a súa propia esencia: a de ser un outo e fondo valor social. O arte nace no pobo e ten que ser pró pobo.

A ESTAMPA POPULAR GALEGA é un esforzo dos nosos artistas para achegar o arte ó pobo, para humanizar o arte devolvelo ó seu lexítimo dono.”⁶¹

El objetivo era, pues, hacer que el arte recuperara su esencia para devolverlo a su dueño, el pueblo. Unos años antes, los grupos levantinos habían decidido centrar su actividad en un público de clase media, para ajustar la falta de correspondencia que advertían entre los objetivos que se había planteado Estampa Popular hasta entonces, y lo que realmente conseguían. Se podría decir que, a la vista de este mismo problema, los artistas gallegos se decantaron por buscar el modo más efectivo de llegar a los medios populares, al trabajador que habían sido el objetivo primero de Estampa Popular. Para ello no se trató de fijar una estética para las obras, determinando un modo de lograr una mejor comunicación, sino que se actuó sobre las estrategias de difusión y divulgación. Las galerías fueron así cuidadosamente evitadas, mientras los bares y las tabernas eran los receptores de los grabados del grupo gallego.



La exposición en el bar Eligio, agosto de 1968 (fotografía aparecida en prensa, recorte proporcionado por Zara Pousa)

A la vista de las ventas, no se puede decir que el resultado fuera negativo, más aún si lo comparamos con las experiencias de Estampa Popular analizadas con anterioridad. De 143 estampas enviadas para la primera

⁶¹ 4º *Mostra Estampa Popular Galega* (programa de mano de la exposición), Monforte de Lemos, agosto de 1968, s/p.

exposición, se vendieron 36. Las 10800 pesetas ingresadas fueron suficientes no sólo para cubrir las 978 pesetas de gastos, sino también para contar con un saldo a favor de la agrupación. El beneficio no se repartía entre los miembros del grupo, como había sucedido en otros, sino que se guardaba para actividades posteriores.



Xavier Pousa,
Mariñeiros, s.f.

En agosto de 1968 el célebre bar Eligio de Vigo acogió también a los grabadores. Al grupo inicial que había expuesto en A Gaiola, se le añadieron aquí Barreiro, Cidoiro, Cores, Blas Lourés, Mareque y Manoel Torres. Como se puede apreciar en las fotografías y en los datos de inventario de que disponemos⁶², se prefería la sencillez y la economía en la presentación. Como venía siendo habitual, se montaba una obra de cada artista para exponerla y se disponían las demás estampas en una carpeta. A juzgar por las declaraciones en prensa de sus protagonistas, los resultados fueron bastante buenos:

“La “Estampa popular gallega” ha clausurado la exposición en Vigo, pero aquí siguen sus autores laborando para que su porvenir sea todo lo brillante que promete.

Elvira M. Villa que, con Xavier Pousa es el alma organizadora de la Estampa nos da las últimas noticias sobre el particular.

Vamos a procurar que sea de verdad todo lo popular que nosotros deseamos y para ello la vamos a llevar al pueblo. Tenemos

⁶² Agradecemos a Zara Pousa que nos proporcionara esta documentación.

programadas exposiciones ya en La Estrada, Tuy, La Guardia y Lugo, y es posible que, después de estas experiencias la “Estampa gallega” emprenda más altos vuelos, quizás Buenos Aires y Bélgica y posiblemente Yugoslavia (...)

- ¿Se han vendido en Vigo casi todos [los grabados expuestos]?

-Cada pintor hace treinta copias del grabado que hemos vendido a 300 pesetas. Un precio con el que ni se cubren gastos, sin embargo, la gente humilde ha sabido comprender este acercamiento a ellos de los artistas y ha respondido adquiriendo sus obras. En Vigo se ha vendido casi toda la obra.”⁶³



Elvira Martínez
Villa, s.t., s.f.

Las obras de los grabadores gallegos respondían, como ya advertimos, a estéticas muy diversas ya que, a pesar de funcionar como grupo a la hora de compartir gastos, se dejaba que cada artista crease libremente. El uso que se hacía en sus estampas de la mancha negra era muy singular, hasta el punto de que algunas imágenes están trabajadas en negativo, lo cual les añadía un carácter expresivo muy interesante. Era el caso de la obra de Xavier Pousa y la de Elvira Martínez, que empleaban líneas y puntos blancos como recurso expresivo y estético, casi como si de pinceladas se tratase en la producción de Pousa. Este tipo de figuración se complementaba con el esquematismo de las

⁶³ “La “Estampa Popular Gallega” saldrá al extranjero”, Vigo, agosto de 1968. Agradecemos a Zara Pousa que nos proporcionara este material.

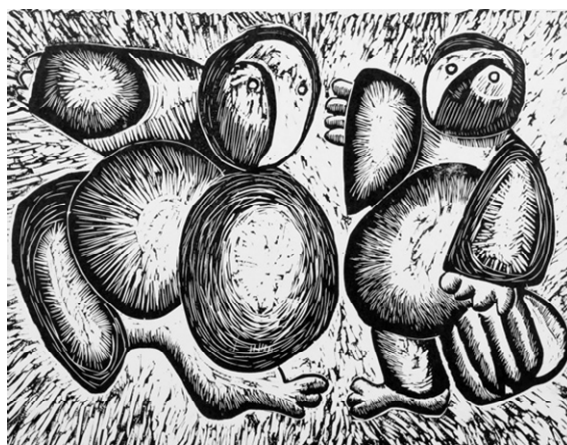
estampas de otros artistas. Así sucedía con los rostros que se convertían en las máscaras, dramáticas y opresivas, de Vázquez Diéguez, o con las formas de los seres geometrizados de Anxel Sevillano.



Reimundo Patiño, *Maes do mundo contra a guerra do Vietnam*, 1968



Xulio Maside,
s.t., s.f.



Anxel Sevillano, s.t., s.f.

El campesino trabajando en un campo aún no mecanizado pero, sobre todo, la mujer en su quehacer y presencia, eran temas recurrentes en la estampa gallega. Creemos que esta elección temática tenía que ver, a un tiempo, con la realidad y con el tópico. Se trataba de mujeres rotundas y fuertes, como las de Maside o Laxeiro, de grupos compactos como los de Lodeiro, los de Beatriz Rey (con influencia de las máscaras de Mateos en alguna de sus figuras) y los de Gallego Vila⁶⁴. La figura femenina sufrida, responsable además de víctima de la sociedad, se repetía (generalizándose, universalizándose) con idéntico tratamiento también cuando la estampa tenía

⁶⁴ Agradecemos a Zara Pousa que nos diera a conocer estas obras.

que ver con la guerra de Vietnam, como era el caso de uno de los grabados de Patiño.

El colegio Padres Somascos de La Guardia fue el escenario de una de las exposiciones de estampas gallegas en septiembre de 1968. El 26 de ese mismo mes abrió sus puertas una muestra más en el bar-restaurant Galicia, de Tuy. Ésta debía terminar el 3 de octubre para continuar su camino por Galicia. Pero, como recogería la prensa, no fue así:

“Un pintor ha sido detenido por organizar una exposición sin el correspondiente permiso y por figurar en ella un grabado que ha sido considerado insultante para el Ejército. Pasó a disposición del juez militar (...)

Uno de los cuadros representa, en un lado, un hombre cubierto de condecoraciones; en el otro, la radiografía de este mismo hombre, en ella los huecos de las condecoraciones han sido rellenados con un hombre muerto en cada uno de ellos.

El cuadro en cuestión es un grabado, es obra de José Luis Pedrosa, artista de Lugo.

El organizador de la exposición [Xavier Pousa] fue interrogado por la Policía de Tuy y, posteriormente, pasó a disposición del juez militar, que dispuso su ingreso en la cárcel. El autor del grabado no ha sido detenido”⁶⁵

Esto supuso el fin del núcleo gallego. Estampa Popular Galega dejó de actuar a finales de 1968. La exposición de Tuy, que, según los artistas, había sido autorizada⁶⁶ aunque la prensa lo negara⁶⁷, fue objeto de una denuncia⁶⁸ que llevó a los organizadores de la muestra a la Comandancia Militar. El motivo fue que tres de las estampas, grabadas por Beatriz Rey, José Ignacio

⁶⁵ Cfr. “Detenido por exponer un cuadro que, estiman, insulta al ejército”, en *Nuevo Diario*, Madrid, 4 de octubre de 1968. Agradecemos a Zara Pousa que nos proporcionara este material.

⁶⁶ La solicitud de autorización para esa exposición fue realizada, y concedida, bajo la firma de Elvira Martínez. Cfr. Declaraciones de Elvira Martínez, en entrevista telefónica con la autora, 18 de junio de 2008.

⁶⁷ Según la prensa la exposición ya había ido, sin autorización, a La Guardia. Cfr. “Pintor detenido y puesto a disposición militar”, en *La Vanguardia Española*, 4 de octubre de 1968, p.4; “Detenido por exponer un cuadro que...”, *Op.cit.*, Madrid, 4 de octubre de 1968, p.9.

⁶⁸ Curiosamente ocurría que el padre de Elvira Martínez era originario de Tuy y se había visto obligado a huir de allí tras la guerra. Al parecer, incluso tantos años después, algunas de las rencillas personales parecían seguir vivas y, quizá, motivando denuncias.

Pardo Pedrosa y Xavier Pousa fueron acusadas, respectivamente, de “Injurias a la Nación, al Ejército y a la Guardia Civil”⁶⁹.

Sin embargo, la obra más comentada en prensa fue la de Pardo Pedrosa que representaba la figura de un hombre con el pecho lleno de condecoraciones. En la silueta de la figura que se reproducía a su lado, el lugar de las medallas era ocupado por imágenes de personas abatidas. El recurso expresivo se dejaba de lado para favorecer el poder significativo de la asociación y contraposición de imágenes. En este caso no se trataba sólo del positivo y el negativo por color y formas, sino también de mostrar una asociación causa-efecto entre la muerte y el premio.



José Ignacio Pardo
Pedrosa, *Cos
mortos no
peito*, 1968

La muestra fue descolgada en su totalidad pero sólo fueron detenidos los organizadores, Elvira Martínez y Xavier Pousa. Mientras, la causa de Pardo Pedrosa fue sobreseída⁷⁰. Éste se justificó en prensa, explicando así la intención del trabajo referido:

“No hay en la misma, ni directa ni indirectamente, motivo alguno que guarde o pueda guardar relación con el Ejército español, al que tanto respeto y admiro por las heroicas virtudes que le adornan (...) [Se trata de] un grabado alegórico de pura inspiración pacifista, como

⁶⁹ Cfr. Declaraciones de Elvira Martínez, en entrevista telefónica con la autora, 18 de junio de 2008.

⁷⁰ Cfr. “Sobreseimiento de la causa contra el artista José-Ignacio Pardo”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 10 de octubre de 1968, p. 7.

estético alegado de humana repulsa contra las guerras que en el servicio de un mercadismo son protagonizadas por tropas imperialistas o mercenarias. Nada, pues, más lejos de un propósito injurioso u ofensivo para nuestro Ejército, que nunca estuvo ni podría estar en mi ánimo de español y de artista.”⁷¹

La prensa nacional e internacional se hizo eco del asunto⁷² y lo denunció pero, al final, ganó el miedo. El temor de que hubiera nuevas denuncias y detenciones impidió que se celebraran más muestras en Galicia.

A pesar de eso, algunos artistas de Estampa Popular Galega colaboraron durante un tiempo con el naciente movimiento de la canción gallega. El 9 de mayo de 1967 Raimon había dado un concierto en Santiago de Compostela. Para muchos, ese evento marcó el arranque de la Nova Canción Galega. En 1968 una serie de jóvenes comenzaron a cantar algunas canciones en gallego, actuando en facultades y colegios mayores. Tras una reunión de varios de ellos (Araguas, Benedito, Xavier, Moscos, Margariña Valderrama y Alfredo Conde), quedó configurado un colectivo de canción gallega que llamaron Voces Ceibes. Sus integrantes dieron algún concierto y viajaron a Barcelona para grabar un disco.

Como sucedía en otros puntos de España, el núcleo de la canción de denuncia se encontraba íntimamente relacionado con el movimiento de oposición en la Universidad, un movimiento que estaba iniciándose en Galicia por aquel entonces. Pero, en este caso, aprovechando las vacaciones de verano, las autoridades académicas lo descabezaron expedientando a la mitad de los líderes y obligando al resto a ingresar en la milicia. Trataron de reorganizarse en una reunión en la Facultad de Filosofía y Letras al inicio del curso 1968-1969 pero no fue posible.

Les quedaba la canción. Así, organizaron el segundo, y último, gran recital de Voces Ceibes⁷³, que tuvo lugar en el Cine Capitol, en la Navidad de

⁷¹ Cfr. Declaraciones de José-Ignacio Pardo Pedrosa, recogidas en “Puntualizaciones sobre un presunto delito”, en *La Vanguardia Española*, 8 de octubre de 1968, p.9.

⁷² Cfr. “Pintor detenido y puesto...”, *Op. cit.*, 4 de octubre de 1968, p. 9; “Puntualizaciones sobre un presunto delito”, en *La Vanguardia Española*, 8 de octubre de 1968, p.7; “Detenido por exponer un cuadro...”, *Op.cit.*, Madrid, 4 de octubre de 1968; “Espagne”, en *Le Monde*, París, 6-7 de octubre de 1968. Agradecemos a Zara Pousa que nos proporcionara este material.

1968. Uno de los dos modelos de cartel que presentaron este concierto era una estampa compuesta por grabados de varios de los miembros de Estampa Popular Galega⁷⁴. El cartel, dividido en bandas, compuestas para facilitar esta autoría múltiple, mostraba las figuras de campesinos y trabajadores duros, del pueblo, al que iban dirigidas las canciones. Estos rostros se yuxtaponían con formas decorativas geométricas y símbolos del trabajo en el campo, en su intención de actualizar la tradición gallega.



Estampa Popular Galega, cartel para recital de Voces Ceibes en el Teatro Capitol, Navidad de 1968

Llegó a existir el proyecto de que los grabadores se encargaran de las portadas de los discos de Voces Ceibes, aunque no hemos encontrado evidencias de que esta colaboración se materializara⁷⁵. Con la declaración del Estado de excepción del 25 de enero de 1969, los recitales quedaron paralizados, aunque los cantautores realizaron alguna actuación más en París.

⁷³ El primero habría sido el recital de música gallega organizado en la Facultad de Medicina de Santiago, el 26 abril de 1968, que dio origen al grupo. En él participaron la mayoría de los miembros de Voces Ceibes: Benedicto, Xavier, Guillermo Rojo, Xerardo Moscoso y Vicente Araguas.

⁷⁴ Cfr. Declaraciones de Zara Pousa, en entrevista telefónica con la autora, 16 de mayo de 2008.

⁷⁵ Cfr. Declaraciones de Beatriz Rey, en entrevista con la autora, Madrid, 1 de marzo de 2007.

Hasta 1974, el grupo de canción registró salidas de miembros y nuevas incorporaciones, aunque finalmente, en esa fecha y debido a las peleas internas, se acabó disolviendo.

Tan sólo el empeño de algunos artistas permitió que la actividad de Estampa Popular Galega se reorganizara más allá de Tuy. Isaac Díaz Pardo fue uno de los encargados de hacerlo realidad. Este artista ejerció de enlace con Luis Seoane, exiliado en Argentina y vínculo esencial, a su vez, con la vieja generación de galleguistas. Este último apoyó la propuesta al presentar las exposiciones del colectivo de grabadores en las XIV y XV Xornadas de Cultura Galega, celebradas entre julio y agosto de 1969 y 1970, respectivamente.

En estas exposiciones, había obras que ya se habían exhibido en Galicia pero también algunas nuevas. Los artistas habían estampado desde retratos de campesinos como los de Alfonso Gallego, hasta abstracciones geométricas como las de Rosendo Díaz, pasando por figuraciones muy cercanas a la abstracción como era el caso de las de Alberto Datas. Se podía apreciar, asimismo, cierta transformación en el trabajo de algunos artistas como era el caso de Beatriz Rey, que se iba aproximando cada vez más a la estética geometrizable que trabajaría más tarde. Tales caminos convivían con el trabajo de Calabuig y Corazón que, en la línea de lo que estaban desarrollando en el taller Redor, tenía que ver con la fotografía y con los medios de reproducción. Casos como éstos son paradigmáticos del modo en que, en fechas tan tardías, muchos creadores seguían considerando significativo exponer con Estampa Popular. Insistamos una vez más en que no era la estética lo que importaba, sino el apoyo de una causa común, el compartir una intención.

El núcleo principal del escrito de Seoane, se dedicaba a buscar y justificar la filiación del grabado que proponía la muestra con la tradición anterior a la guerra, además de ligarlo a la experiencia madrileña. Si Seoane era el vínculo con el pasado, Díaz Pardo lo era con el presente y el futuro. Ambos constituían una especie de puente entre continentes, épocas y experiencias. Uno de los resultados de su colaboración había sido el libro *Galicia hoy*, publicado en 1966 por Ruedo ibérico.

Isaac Díaz Pardo se había iniciado en el campo artístico en el estudio de su padre, Camilo Díaz Baliño, asesinado en la guerra civil. Su formación estuvo marcada por el arte y también por el galleguismo y la política que se respiraban en su casa; lo que no es de extrañar, pues, en el estudio de su padre, se celebraban reuniones en la órbita de las Irmandades de Fala, en las que participaban figuras de la talla de Castelao u Otero Pedrayo. Acabada la guerra, el joven Isaac se fue a Madrid a estudiar Bellas Artes en la Escuela de San Fernando. Su interés por el diseño y por recuperar algunas tradiciones gallegas le llevaron a dejar la pintura en 1948 para dedicarse a dirigir una planta de cerámica en Sada, Cerámicas do Castro. En esta empresa colaboraron con él José Rey y Federico Nogueira. La hija del primero, Beatriz Rey, se incorporó unos años más tarde al colectivo de Estampa Popular Galega en el que también Díaz Pardo sería una figura destacada.

En 1955 el artista viajó por primera vez a Argentina, allí entró en los círculos de los exiliados y fundó, con Seoane, la fábrica de La Magdalena, siguiendo el modelo de O Castro. A raíz de esta experiencia, se concibió la creación del Laboratorio de Formas de Galicia, que habría de convertirse en una factoría cultural. Esta idea de unir arte, industria y comunicación se haría realidad completamente en los años setenta, cuando se inaugurara toda la reformulada planta de Sargadelos⁷⁶ y el Museo Carlos Maside. Esto se combinaría con la recuperación del Seminario de Estudios Galegos, el Laboratorio Geológico de Laxe, las Edicions do Castro y el Instituto Galego de Información.

Todo ello respondía a la intención de generar una industria de la cultura y el arte en Galicia, dentro de un esquema similar al que había planteado la

⁷⁶ La fábrica de cerámica de Sargadelos fue creada entre 1804 y 1807. En la actualidad la fábrica está vinculada a otro centro, en Castro de Samoeiro, donde se ubicaba el taller experimental y del que surgió el actual planteamiento de la fábrica. Gracias a esta entidad, se creó una colección de arte contemporáneo gallego y se promocionó, por primera vez en Galicia, el arte contemporáneo mediante el programa de exposiciones desarrollado. Algunos de los diseños de piezas desarrollados para Sargadelos estaban íntimamente relacionados con la defensa de unos ideales modernos para Galicia. Es el caso de las jarras diseñadas por Luis Seoane en homenaje a gallegos destacados. Los seminarios de investigación sobre formas y materiales, celebrados cada verano desde 1972, suponen una importante aportación no sólo en lo relacionado con la optimización de la producción, sino también con la capacidad de comunicación y difusión de las piezas. Cfr. RIU DE MARTÍN, Carmen, "Sargadelos: tradición e innovación 1ª y 2ª parte", en *Revistart*, Barcelona, nº 2 y 3, 1995, pp. 42-43 y 41-42, respectivamente.

Bauhaus en la Alemania de entreguerras. Además de todo esto, Díaz Pardo también participó con Seoane en la difusión del arte de los jóvenes gallegos. De hecho, aquél recordaba unas exposiciones de gente joven en el Centro Lucense de Buenos Aires organizadas por Seoane y en las que él fue el encargado de llevar las obras desde España⁷⁷. En las muestras de grabado realizadas en Montevideo se incorporaron algunos artistas nuevos como Alberto Datas, Alberto Corazón y Tino Calabuig quienes, por cierto, no eran todos gallegos.

En 1969, Alberto Corazón y Tino Calabuig alquilaron un local en Madrid para hacer obra gráfica. Su intención principal era investigar en el campo de la serigrafía. Éste fue el germen de Redor que luego amplió sus prestaciones, al disponer de una galería de exposiciones. Lo que produjeron al principio eran, entre otras cosas, obras del grupo Estampa Popular, que les era muy cercano puesto que muchos de sus miembros militaban en la misma célula del PCE que los dos asociados. Era el caso de Francisco Álvarez, Juan Montero y Ricardo Zamorano⁷⁸.

Con este taller buscaban crear un espacio experimental donde tuvieran cabida propuestas arriesgadas, que no encontraban sitio en las galerías comerciales. En Redor, y en su galería, realizó Reimundo Patiño algunas de sus obras. Por eso, dada la estrecha colaboración existente, no es de extrañar que Calabuig y Corazón expusieran en las XV Xornadas de Cultura Galega de Montevideo. Más aún si se trataba, como era el caso, de un homenaje a Castelao. Éste tuvo lugar entre el 25 de julio y el 5 de agosto de 1970. A diferencia de las exposiciones celebradas en Galicia, las muestras en Uruguay no parecían tener las intenciones de popularización. Se trataba más bien de lugares de cohesión y reconocimiento de la comunidad de emigrados.

Después de eso, la experiencia de Estampa Popular Galega se cerró por completo. Cada uno de sus componentes desarrolló su actividad por separado,

⁷⁷ Cfr. BERNÁRDEZ, Carlos L., "Entrevista con Isaac Díaz Pardo (diciembre, 2004)", en BERNÁRDEZ, Carlos L. (comisario), *Diáspora. 10 artistas gallegos en el exilio latinoamericano 1930-1970* (catálogo de la exposición), Vigo, MARCO, Fundación Luis Seoane, 2005, p. 68.

⁷⁸ Cfr. CALABUIG, Tino, "Extracto de la entrevista realizada por Darío Corbeira y Marcelo Expósito" (Madrid, junio 2004), en CARRILLO, Jesús (ed.), *Desacuerdos 1* (catálogo de la exposición), Barcelona, Granada, Arteleku, Macba, Unia, 2004, p. 134.

bien en solitario, bien en pequeños grupos. Algunos, como Reimundo Patiño o Xaquín Marín, siguieron preocupados por difundir el arte y comunicar contenidos semejantes a través de sus obras, y mantuvieron su compromiso con la cultura gallega. Uno de los resultados de todo ello fue la edición conjunta del álbum de cómic en gallego *2 Viaxes*⁷⁹. Éste abordaba un tema que contaba con una larga tradición en aquella tierra como era el de la emigración, pero con una estética moderna y unas soluciones que enlazaban con el arte underground que se estaba desarrollando en Estados Unidos y el Reino Unido. Algo que ya empezaba a conocerse en algunos sectores en España.



Xaquín Marín y Reimundo Patiño, *2 Viaxes* (portada) y una de las primeras páginas de *Torna no Tempo*, 1975

En este cómic conjunto se publicaba la historia de “Torna no Tempo” de Reimundo Patiño, que había aparecido en la revista *Comunicación XXI*⁸⁰. Por otra parte, Galicia siempre estuvo presente en la obra de Patiño, que se

⁷⁹ MARÍN, Xaquín; PATIÑO, Reimundo, *2 Viaxes*, Madrid, Brais Pinto, 1975. Agradecemos a Antón Patiño que nos diera a conocer esta publicación.

⁸⁰ Cfr. PATIÑO, Reimundo, “Torna no tempo” y “Historia da Nave Espranza”, en *Comunicación XXI*, nº 15 y 17, respectivamente, Madrid, 1972, s/p y pp. 13-19.

interesó mucho por investigar esta representación evitando los lugares comunes, volcándose en los problemas del momento. A ello respondía, por ejemplo, su monumental serie *El home que falaba vegliota*, que llevaba la estética del cómic al cuadro tradicional de gran formato.

Redor siguió funcionando y tanto Tino Calabuig como Alberto Corazón trataron de acercarse al público más popular. Para ello se pusieron en contacto con Asociaciones de Vecinos y otras agrupaciones de barrio, en las que daban charlas para introducir a sus asociados en el arte y en las exposiciones que se mostraban en la galería. Estos artistas se acabaron dedicando a los campos del cine, el documental, la fotografía y el diseño. Éstas, al fin y al cabo, no dejaban de ser formas actualizadas de acercarse al pueblo. Así, Calabuig formó parte de distintos colectivos en torno a las artes cinematográficas y de organización de artistas en general⁸¹. La Asociación de Artistas Plásticos era una de ellas. Como integrante de dicha asociación, Calabuig formaba parte de la comisión Función del Arte en la Sociedad, que estaba formada por los artistas Orcajo, Alberto Corazón, Julio Álvarez, Palacio, Montero, Busma, Patiño, Escalada y Verdugo.

Finalmente, ya nos hemos referido a cómo Luis Seoane e Isaac Díaz Pardo crearon un complejo establecimiento volcado en la animación, la difusión y la promoción de la cultura gallega. Partiendo de la idea de que el diseño podía cambiar el mundo (y más concretamente la identidad de Galicia), nacieron el Laboratorio de Formas, la fábrica de cerámica de Sargadelos, las Ediciós do Castro, el Instituto Galego de Información, el Museo Carlos Maside, el Seminario de Sargadelos, el Laboratorio de Industria y Comunicación, el Laboratorio Xeolóxico de Laxe y el diseño de una red de Galerías Sargadelos, cuya principal intención era (y es) el desarrollo y la difusión de la cultura.

⁸¹ Cfr. Declaraciones de Tino Calabuig, en entrevista con la autora, Madrid, 17 de julio 2007.

6.2. Estampa Popular, a secas

6.2.1. Supervivientes

En el verano de 1969, cuando Estampa Popular Galega exponía en Montevideo, y cuando varios de los componentes de la Estampa Popular catalana y valenciana mostraban sus obras, a título individual, en las vallas publicitarias del *Pictorama*⁸², se abrió en la madrileña galería Cultart una nueva muestra de Estampa Popular. Allí, entre el 11 y el 30 de junio, se vieron las obras de Francisco Álvarez, Luis Delgado, Montero, Ortega, Ortiz Valiente y Zamorano. Como se puede comprobar, a pesar del nombre genérico, los participantes eran los miembros de Estampa Popular de Madrid. La posibilidad de poder exponer aquí vino de la mano de Francisco Álvarez, que era muy amigo del dueño de una librería que, el artista, recuerda como la más grande del Madrid de la época, tanto que se habría visto obligada a cerrar a causa de los robos⁸³. Pese a las intenciones de cambio estético expresadas en la exposición realizada en el Club Pueblo, en la entrevista que Castro Arines les hizo con motivo de la muestra en Cultart volvía a hablarse, una vez más, del próximo cambio:

“[Es posible] que las maneras representativas del grabado de Estampa Popular sufran importantes mutaciones en el futuro; se haga él más sensitivo, con fuerte significación simbólico-social”⁸⁴

⁸² Esta iniciativa, patrocinada por el Ayuntamiento de Barcelona en 1969 y en cuya organización había participado Daniel Giralt-Miracle, consistía en colocar vallas publicitarias con imágenes creadas a tal efecto por artistas plásticos. Como dijimos, entre los participantes nos encontramos con muchos componentes del movimiento de grabadores: Albert Ràfols-Casamada, Francesc Artigau, Daniel Argimón, Josep Ponsati, Jordi Albert Morera, Solbes y Valdés (Equipo Crónica), Rafael Bartolozzi, Robert Llimós, Hernández Pijoan o José Tharrats. Hay que decir que la iniciativa acabó dando problemas y siendo motivo de protesta por parte tanto de los participantes como de los organizadores. En un escrito firmado por Corredor-Matheos, Giralt Miracle y Mas Zammit, en calidad de miembros del jurado de admisión, se decía: “PICTORAMA ha terminado por convertirse en una clara publicidad de cierta marca comercial, a cuyo servicio se han puesto las pinturas prestadas y el esfuerzo de cuantos han participado en esta tarea (...) nuestra reclamación no ha sido atendida; se puede seguir leyendo por toda la ciudad, en dichos paneles, el nombre comercial y en línea inferior PICTORAMA-1, de modo que no puede dejar lugar a dudas”. FIGUERUELO, Antonio, “Decepción Pictorama-1”, en *El Noticiero Universal*, 1969. Agradecemos a Francesc Artigau que nos proporcionara este material.

⁸³ Cfr. Declaraciones de Francisco Álvarez, en entrevista con la autora (junto con Alcácer), Madrid, 8 de febrero de 2007.

⁸⁴ CASTRO ARINES, José de, “¿Qué es Estampa Popular?”,..., *Op. cit.*, 4 de septiembre de 1969. Agradecemos a Francisco Álvarez que nos proporcionara este documento.

Dos años después de la muestra presentada en el Club Pueblo, tras varias exposiciones, tras participar en los coloquios y las muestras de la *Exposición itinerante de Arte Actual*, todavía los cambios sólo podían preverse, pero aún no constatarse. Las transformaciones en las obras de los artistas respondían más a búsquedas personales que a decisiones de grupo. También se hablaba en la entrevista de la idea de crear un taller de grabado “en plan cooperativo” que abriría “las puertas al grabado mural, a la edición de libros, a la tarjeta postal y hasta a las láminas para calendarios”, ennobleciendo “muchas de las atenciones gráficas de nuestra vida cotidiana”. Pero nunca se fundó un taller como el descrito, si bien nos consta que, en algún momento anterior, los artistas habían dispuesto de un local común destinado a tales efectos en la parte sur de Madrid⁸⁵.

Además, en la problemática y difícilmente fechable carta circular dirigida por el grupo de Madrid a todos los demás a la que nos referimos en su momento⁸⁶, se ofrecía un testimonio previo, que aludía a una iniciativa de trabajo que incluía muchas ideas de las comentadas en la entrevista de 1969, junto a algunas más. Tal escrito no tenía que ver con un solo grupo, sino que se refería a lo que denominaba un movimiento nacional. Como ya explicamos, en el documento se preveían iniciativas que no salieron adelante, pero que indicaban que los artistas madrileños eran conscientes de que su labor había de ir más allá. Y la solución que proponían no tenía que ver con el lenguaje pictórico, sino con la definición y la consolidación de una red que permitiera establecer unos parámetros y unos canales propios.

La única obra que podría tener que ver con alguna de las iniciativas propuestas en esa carta serían los carteles realizados por artistas de Estampa Popular de Madrid en Gráficas Brasil, en 1969. Se trataba de *Los abogados del dólar* y de un cartel con versos de Miguel Hernández. El primero había sido realizado por Francisco Álvarez y estaba compuesto por dos figuras habituales en su producción, la paloma y el burgués indolente en un sillón. El tono

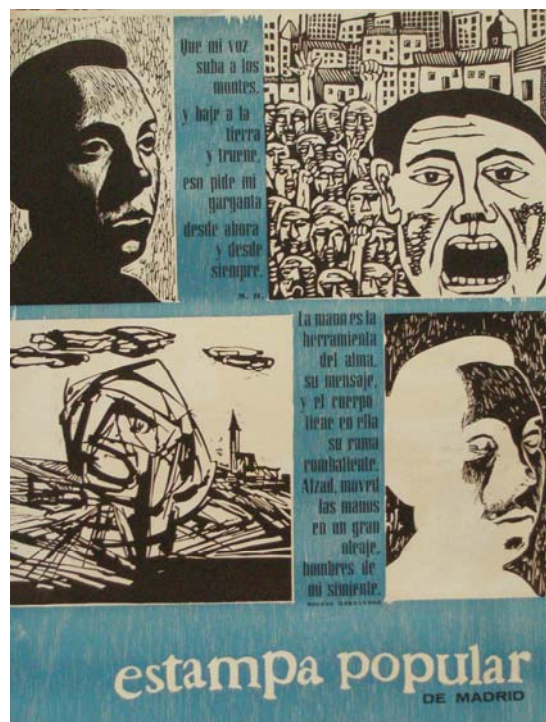
⁸⁵ Cfr. Declaraciones de Manuel Calvo, en entrevista con la autora, Madrid, 9 y 11 de marzo de 2007.

⁸⁶ [ESTAMPA POPULAR], *Carta dirigida por el grupo de Madrid a los grupos de Sevilla, Córdoba, Valencia, Barcelona y Bilbao*, Madrid, s/f, [1963?], s/p. Agradecemos a Manuel Calvo que nos permitiera consultar esta carta.

sarcástico del texto que acompañaba a la imagen le daba un carácter que la aproximaba a la viñeta ejemplar del aleluya.



Francisco Álvarez, *Los abogados del dólar*, s.f.



Estampa Popular de Madrid, *s.t.*, s.f.

El cartel de Miguel Hernández, en cambio, había sido elaborado a partir de la combinación de varias estampas. La repetición del retrato del poeta, en positivo y en negativo, era una posibilidad que permitían las nuevas técnicas de reproducción, pero también era una elección formal. El juego técnico y la repetición del retrato de un icono del compromiso social (no ya de lo mediático, como podría haber sido una estrella del cine) nos dan la medida de una relación compleja con la estética que venía del Pop. Este cartel pudo haber servido para anunciar la exposición celebrada en Cultart, puesto que en ella se vendió la carpeta de homenaje al poeta, que había sido impresa ese mismo año en offset⁸⁷.

Tanto el cartel, como la carpeta y el programa desplegable de la muestra trataban de un modo parecido las zonas de color, con una textura de plancha de madera. Algunas estampas, como la de Ortiz Valiente que representaba a Miguel Hernández tras las rejas, habían sido grabadas mucho antes, y se

⁸⁷ Cfr. Declaraciones de J. Antonio Alcácer y Francisco Álvarez, en entrevista con la autora, Madrid, 8 de febrero de 2007.

habían expuesto en algunas de las primeras muestras de Estampa Popular. Ahora, además, ni siquiera se trataba de originales sino de reproducciones de grabados en relieve, realizadas por un método planográfico como el offset. También podría considerarse que se trataba de la reproducción de una obra de reproducción, la estampa de una estampa, aunque no creemos que esta elección se hubiera hecho como una reflexión consciente acerca de las imágenes de reproducción, algo que sí se daba en el caso de otros creadores como el Equipo Realidad, por ejemplo⁸⁸. Esto, que por otra parte ya se había dado con anterioridad, si tenemos en cuenta las apariciones de imágenes de Estampa Popular en algunos libros y revistas, permitió que las carpetas alcanzaran una gran difusión porque se hizo una gran tirada⁸⁹.

Pero la exposición en Cultart también fue objeto de críticas dentro del mismo sector de intelectuales que, en un primer momento, habían acogido con entusiasmo las propuestas de Estampa Popular. Desde hacía varios años, la corriente del realismo social literario estaba siendo sometida a crítica y confrontada con otras formas de expresión comprometidas. Y esto no sólo concernía a la novela, sino también a la poesía y el teatro. Paradigma de esta actitud crítica fue José Hierro, poeta comprometido y entregado a la causa social, muy cercano a los artistas aquí tratados, especialmente a Ricardo Zamorano como ya explicamos con anterioridad. El poeta, que había celebrado las primeras exposiciones del grupo con gran ilusión, escribía ahora:

“Este grupo creador se constituyó con un propósito fundamental: poner al alcance de las mayorías los productos artísticos. Era una guerra de guerrillas contra los ejércitos de temibles cazadores que, sirviendo primero de láminas en los almanaques, pasaban después, convenientemente enmarcados, a adornar las paredes de ciertos hogares. Pretendía Estampa Popular desarrollar y extender el gusto por las obras originales, por el arte del grabado de tan poco arraigo entre nosotros (...)

La temática preferida por los artistas de Estampa Popular ha sido preferentemente llamada "social". Un arte de protesta y denuncia. Un arte que ofrece la faceta más dramática y angustiosa del hombre de hoy. Un arte sin ironía: a lo más, con sarcasmo, cuando en esta iconología aparece la figura del burgués gordo y satisfecho. Un arte

⁸⁸ Nos referimos concretamente a la serie “Retrato de un retrato del retrato...” de 1972.

⁸⁹ Alcácer recuerda haber comprado muchas carpetas del Homenaje a Miguel Hernández para regalarlas a sus amigos, precisamente gracias a esta tirada tan grande. Cfr. Declaraciones de Alcácer en entrevista con la autora (junto con Francisco Álvarez), Madrid, 8 de febrero de 2007.

sin matices, deliberadamente elemental: blanco y negro (que es lo que naturalmente caracteriza al linóleo en su expresión elemental): de buenos y malos; de hartos y de ahítos: lo contrario del "arte por el arte". (Ya sé que mi planteamiento, por esquemático, es también de blanco y negro, sin grises intermedios, pero no es cosa de extenderse ahora.)

Yo me temo que a este realismo crítico pueda pasarle lo mismo que le ha sucedido a la poesía social. En primer lugar, que, destinado a la mayoría, quede limitado a las minorías. Es decir, que sea un arte que no habla al pueblo, sino que habla del pueblo (...)

En segundo lugar, y sigo mi paralelo con la -hoy- tan atacada poesía social, este arte corre el peligro de empobrecer las formas, por temor a caer en el esteticismo. En ese caso, dada su inicial inspiración en las formas del grabado popular (inspiración frecuente, no constante), puede quedarse en un neopopularismo en el que el pueblo no se reconoce. (...) Dije antes -y no se trata de ningún descubrimiento- que pueblo somos todos. Es peligroso inventarse un pueblo primario y hablarle, como a los extranjeros, a gritos; o, como a los niños, balbuciendo, creyendo que así entiende mejor. No se puede, por muy buena que sea la voluntad, menospreciar por desconocimiento. El artista da lo mejor de sí, sin necesidad de "descender" para mejor comprensión. Eso sólo lo pueden hacer algunos pintores de sociedad para halagar a sus modelos.

No sé; a mí me interesa lo que este grupo pretende y realiza. Pero siento el temor de que no dé de sí todo lo que la excelente calidad artística de sus componentes podría lograr si replanteasen sus supuestos."⁹⁰

Se ponían aquí en cuestión, por tanto, las soluciones de los primeros grupos de Estampa Popular, y ello desde el mismo campo que, en un principio, les había apoyado, el de la literatura. Hasta ahora las críticas habían venido de los nuevos grupos y de especialistas más jóvenes, ninguno de sus apoyos había cambiado de opinión con anterioridad, expresándolo de un modo similar a José Hierro. Este hecho dolió mucho a los grabadores que acabaron sintiéndose abandonados por todos⁹¹.

⁹⁰ HIERRO, José, "Estampa Popular" en *Nuevo Diario*, Madrid, 22 de junio de 1969. Agradecemos a Francisco Álvarez que me proporcionara este material. El mismo texto aparece en *ABC*, Madrid, 25 junio 1968, recogido en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op.cit.*, 1996, p. 27.

⁹¹ Este sentimiento está más acentuado en el caso de los componentes de Estampa Popular de Madrid, sobre todo en el de Ricardo Zamorano (que además estaba casado con la hermana de José Hierro). De hecho, han llegado a decir que Castro Arines fue el único crítico que siempre les apoyó con entusiasmo cuando, por lo que hemos podido ver, el soporte de este crítico llegó bastante más tarde que el de otros. Cfr. Declaraciones de Ricardo Zamorano, recogidas en *Ibidem*, 1996, p. 40.

En 1970 Vicente Aguilera Cerni, que también había manifestado su interés por los grabadores, publicaba un intento de explicar y sistematizar el arte de la posguerra española en el que incluía a Estampa Popular⁹². En él se apreciaba cómo se extendía la idea de que, pese a sus buenas intenciones, Estampa Popular podía llegar a obtener un efecto contrario al deseado, tal y como explicaba en una de sus páginas:

“En orden a las tensiones socioculturales, ciertos intentos como los de Estampa Popular no son ajenos a un conflicto no superado. Dentro del deseo de intervencionismo social (...) puede existir un trasfondo que, al ser analizado, quizá contenga ingredientes hostiles a la asimilación de las experiencias aportadas por la cultura moderna. En algún caso, el retorno realista –crítico, sarcástico, descriptivo, alegórico, sentimental- parece demasiado indiferente hacia el reconocimiento de la civilización técnica, sus problemas y consecuencias. De este modo, se establecen involuntarios contactos con el funcionamiento cultural del reaccionarismo histórico, aunque las finalidades declaradas sean diametralmente opuestas.”⁹³

Para Aguilera Cerni, estaba claro que las propuestas de Estampa Popular no eran la mejor opción para conseguir lo que se proponían. Las iniciativas de Crónica de la Realidad y Antes del Arte le parecían mucho más apropiadas para lograr una mejor comunicación y difusión de la obra. Quizá por ser éstas más recientes y por representar una posibilidad de éxito, el crítico sólo mencionaba en el libro su apoyo a ambos grupos⁹⁴. En cambio, el autor silenciaba su papel con respecto a las demás agrupaciones de las que hablaba, a pesar de que le hubieran interesado con anterioridad hasta el punto de haberles dado su apoyo, como era el caso de Parpalló o de Estampa Popular, por ejemplo.

A pesar de eso, la opinión no era generalizada, y muchos aún consideraban que los grabadores tenían bastante que decir. Como ya hemos avanzado con anterioridad, José María Moreno Galván, publicó ese mismo año un libro donde les consideraba los representantes de la última vanguardia en el país. El crítico situaba, a la cabeza de todo este movimiento, a José García

⁹² AGUILERA CERNI, Vicente, *Iniciación al arte español de la postguerra*, Barcelona, Península, 1970.

⁹³ *Ibidem*, 1970, p. 116.

⁹⁴ Cfr. *Ibidem*, 1970, pp. 117-119, 144-147.

Ortega, que iba perfilándose ya en su carácter de inspirador mítico del realismo social en España:

“Aparte tentativas anteriores a nuestra guerra civil, aparte otras intuiciones posteriores a la guerra –sobre la necesidad de un arte mural, de grandes dimensiones, dirigido a la mayoría- realizadas todas ellas a título individual, el primer artista que se lanzó abiertamente en España a la aventura del “realismo social” es José García Ortega. Paradójicamente, lo que esa aventura tuvo de peculiar es lo que no quiso tener de personal. A José García Ortega no le bastaba pensar como pensaba sobre lo que debería ser el destino del arte: necesitaba contagiar y hacer partícipes de ese mensaje suyo a otros hombres de su generación. Pues sabía, con la fuerza de todas las intuiciones, que toda actitud cerradamente personal puede convertirse en una genialidad personal, pero es muy difícil que logre hacer historia”⁹⁵

Se trataba de una vanguardia que, como el “arte de avanzada” que había defendido José Díaz Fernández en 1930⁹⁶, tenía como principal característica la preocupación por la realidad y el compromiso. Un arte de “testigos voluntarios” de la realidad del mundo⁹⁷. Precisamente por esta intención de representar, de interpretar, estos grabados seguían siendo la imagen que el Partido Comunista buscaba difundir de España⁹⁸. Las protestas en la universidad, las de los intelectuales, las noticias de la represión potenciadas con el juicio de Burgos y la solidaridad internacional movilizadas en relación con el mismo, así como las huelgas, seguían atrayendo el apoyo de muchos en otros países. Y esto favorecía que se diera soporte a iniciativas de tipo cultural, como estas exposiciones de grabados.

Cerrando el año de 1969, tuvieron lugar un par de exhibiciones más. El 10 de octubre estos mismos grabadores inauguraban una exposición en la galería Trilce de Barcelona. Unas semanas después de la exposición de Cultart, se

⁹⁵ MORENO GALVÁN, José María, *La última vanguardia...*, *Op.cit.*, 1969, p. 172.

⁹⁶ Cfr. DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *El nuevo romanticismo*, Madrid, Zeus, 1930.

⁹⁷ Cfr. MORENO GALVÁN, José María, *La última vanguardia...*, *Op.cit.*, 1969, p.169.

⁹⁸ Aparte de haber aparecido imágenes de los artistas de Estampa Popular en publicaciones del PCE (las referencias correspondientes se pueden encontrar en la tabla de actividades del movimiento que incluimos en los Anexos), en 1969 todavía una estampa de Adán de principios de la década ilustraba la revista *Nuestra Bandera*. Lo mismo ocurría en 1971, con una estampa de Ortiz Valiente. Cfr. FERRER, Adán, “Fusilamiento”, en *Nuestra Bandera*, nº 61, marzo-abril de 1969, p. 43; Cfr. ORTIZ VALIENTE, Manuel, “Prisionero”, en *Nuestra Bandera*, nº 67, 2º trimestre de 1971, p. 11.

podían también ver las obras de Estampa Popular en Munich. La exposición tuvo lugar, entre el 17 y el 30 de noviembre de 1970, en la Neue Münchner Galerie que pertenecía al historiador del arte Richard Hiepe. Hiepe era militante del clandestino Partido Comunista alemán (Deutsche Kommunistische Partei, DKP) y, siguiendo su empeño de difundir el arte realista, había creado en 1963 el grupo y la revista *tendenzen*⁹⁹, así como la Neue Münchner Galerie. En 1965 fundó el Grafikkreis, que consistía en una edición de grabados a los que se podía abonar la clientela, tal y como otros grupos estaban haciendo en España. Era un modo de difundir la obra de los artistas, de venderla y de hacerla asequible.

Desde 1968, Hiepe era profesor en distintas universidades y Fachhochschule, su carácter crítico y contestatario, así como su militancia en el DKP hizo que se le prohibiera ejercer en 1976. Entre sus numerosos trabajos, se contaban estudios sobre el fotomontaje, donde ponía especialmente de relieve a la figura de Josep Renau¹⁰⁰. Según Francisco Álvarez¹⁰¹, la exposición en Munich fue organizada por el galerista, que seleccionó a unos cuantos artistas de Estampa Popular. Los seleccionados fueron Francisco Álvarez, Esther Boix, José Luis Delgado, Ibarrola, Ortega, Ortiz Valiente, Zamorano y Guinovart (este último participaba “como invitado”). Todos ellos aparecieron agrupados bajo el nombre genérico de “Estampa Popular”, sin especificar adscripción geográfica. Con ellos también exponía el Equipo Crónica pero ya no como parte del grupo.

La selección de artistas nos indica qué tipo de representación de España era la requerida fuera del país. La unidad estética estaba por completo fuera

⁹⁹ Del grupo *tendenzen* formaron parte artistas como Franz Masereel, Karl Hubbuch, Günther Strupp, Albert Birkle, Hans Graef, Dore Meyer-Vax... La revista se fundó en 1959.

¹⁰⁰ HIEPE, Richard, *Humanismus und Kunst*, Munich, Oswald Dobbbeck Verlag, 1959; *Künstler gegen Atomkrieg* (catálogo de la exposición), Munich, Deutschen Kulturtag, 1959; *Die fotomontage* (catálogo de la exposición), Ingolstadt, Courier Druckhaus, 1969; *Die Kunst der neuen Klasse*, Munich, Verlagsgruppe Bertelsmann, 1973; *Der Taube in der Hand*, Munich, kürbiskern und tendenzen Damnitz Verlag; 1976./ También se encargó de publicar una serie de ejemplares donde se vinculaban literatura y obra gráfica, así los había habido con textos de Kafka, Brecht o François Villon. Todos ellos eran publicados por la Neue Münchner Galerie y se correspondían con sendas exposiciones. Sabemos que la de Brecht fue en 1964 y la de Kafka en 1966, pero no tenemos datos de la de Villon.

¹⁰¹ Cfr. Declaraciones de Francisco Álvarez en entrevista con la autora, Madrid, 28 de noviembre de 2005 y 8 de febrero de 2007.

de los intereses. Sobre todo, en los círculos ligados al comunismo, las innovaciones formales que los nuevos colectivos de artistas planteaban, tanto fuera como dentro de España, no quitaban valor a los grabados más típicos y tempranos. Se seguía valorando, por encima de todo eso, el carácter testimonial del trabajo de Estampa Popular al que, en 1962, hacía referencia la presentación de la exposición en la galería Epona.



Portada del catálogo de la exposición en la Neue Münchner Galerie, noviembre de 1970 (con imagen de Esther Boix)

En el catálogo de la exposición se reproducían artículos del *Süddeutsche Zeitung*, un escrito de Moreno Galván acerca del realismo en Madrid ¹⁰² y un breve texto de Hiepe sobre Estampa Popular. También se dedicaban varios párrafos del catálogo a dar cuenta de la historia de protesta, represión y encarcelamiento de Ibarrola. Éste había sido puesto en libertad, después de su segundo encarcelamiento, en 1969 (aunque esto último no se mencionaba en el catálogo muniqués).

¹⁰² Conviene recordar que entonces Moreno Galván había sido detenido por hablar de Picasso en la Universidad. Todo esto motivó una movilización de intelectuales que organizaron un encierro en el Museo del Prado en 1970. Esto convertía al crítico en una nueva figura representativa a nivel internacional del crítico víctima de la represión franquista.

Además, en el catálogo se anunciaba que las obras de algunos de los artistas (Álvarez, Boix, Delgado e Ibarrola) se podrían adquirir en el Grafikkreis (círculo de grabado) de 1971 por precios que oscilaban entre los 20 y los 30 marcos alemanes. Ciertamente, se trataba de unos precios populares y de una buena selección de imágenes para los suscriptores. Así pues, a la selección llevada a cabo para la exposición, se añadía una más que tenía que ver con la posibilidad de que estas estampas interesaran a un público alemán. En este caso, como en otros, los visitantes de estas exhibiciones, así como los suscriptores, eran gente de clase media, fundamentalmente funcionarios, profesores, estudiantes y artistas¹⁰³.

Francisco Álvarez fue el encargado de supervisar el montaje de la exposición en la ciudad bávara¹⁰⁴. Este interés por los grabadores en Alemania (que coincidía con algunas muestras de la obra de Ibarrola), del que se suele hablar poco al mencionar la presencia de Estampa Popular en el extranjero, sirvió para difundir las obras de estos grabadores en una época en la que, en España, aparecían nuevas propuestas críticas y comprometidas. Poco después de esa exposición, se dedicó otro número más de *tendenzen* a reproducir obras de Estampa Popular. Acompañaban ahora la noticia del encierro de artistas en el Museo del Prado para protestar por el encarcelamiento de José María Moreno Galván¹⁰⁵.

Según las biografías del grupo de ese momento, en 1971 se celebraron exposiciones de Estampa Popular en la galería San Diego de Bogotá y en la galería 45^{1/2} de Darmstadt¹⁰⁶. Ese año tuvo lugar, igualmente, la exposición *Protests* celebrada en Rotterdam, para la que se quiso contar con la participación de Estampa Popular de Valencia. Esta muestra se había programado, en principio, para ser expuesta en La Haya, entre el 16 de enero

¹⁰³ Cfr. GRAPE, Wolfgang, "Zwanzig Jahre Neue Münchner Galerie", en *Bildende Kunst*, Heft 8, 1984, DDR, 376-377.

¹⁰⁴ Cfr. *Idem*, 28 de noviembre de 2005 y 8 de febrero de 2007.

¹⁰⁵ Cfr. HIEPE, Richard, *et alii* (ed.), *tendezen*, Munich, diciembre/enero de 1970/71, pp. 2-5.

¹⁰⁶ Así, por ejemplo, tales elementos se citan en el programa de mano de la exposición en la galería Antonio Machado. Cfr. *Estampa Popular* (programa de mano de la exposición), Madrid, 1972, s/p.

y el 9 de febrero de 1971, organizada por el Gemeentemuseum. Según el *Museumjournaal* la muestra tenía una orientación muy concreta:

“This exhibition is purely *informative* in character, being based on the established fact that in our present society (as in every period and every society) there are forms of protest which, because of their scale and intensity, obtrude themselves on the attention of the majority... [The exhibition of] the *images* of protest (posters, pamphlets, strip-cartoons, photographs, etc.), as a language of signs and symbols, forms a proper part of any museum’s work in its role as a provider of *information*.”¹⁰⁷

Dentro del plan de la exposición, Estampa Popular de Valencia ocupaba la primera de sus cinco secciones. Las otras cuatro tenían que ver con movimientos de compromiso de Holanda, el Mayo del 68 francés, el movimiento estudiantil americano (incluyendo las actividades del Black Power) y las actividades anticomunistas de la oposición en Rusia entre 1957 y 1970¹⁰⁸. La obra de Estampa Popular de Valencia era así elegida por su carácter de póster, de panfleto; la reivindicación estética de la estampa pasaba así a un segundo plano, primando su valoración por su inmediatez y capacidad de difusión.

Fue uno de los pocos momentos en que el trabajo de Estampa Popular fue considerado en un contexto internacional, en relación con los movimientos de protesta que se estaban desarrollando por todo el mundo en esos años. Sin embargo, la iniciativa acabó siendo prohibida por el Ayuntamiento, se alegó que hacía un énfasis excesivo en lo político, en detrimento de lo artístico. Al parecer, a pesar de que no pudo llevarse a cabo el La Haya, el proyecto acabó viendo la luz en Rotterdam, aunque no hemos podido confirmar totalmente este punto¹⁰⁹.

Después de esta presencia exterior, no tenemos más noticias de la actividad del Estampa Popular hasta el segundo trimestre de 1972, cuando se celebró una nueva exhibición en la galería Antonio Machado de Madrid. En el

¹⁰⁷ *Museumjournaal*, diciembre de 1970, recogido en JONGH, E. de, “Fears of Protests against Protests”, en *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 4, nº 3, 1971, pp. 124.

¹⁰⁸ Cfr. *Idem*, 1971.

¹⁰⁹ Los únicos datos que tenemos al respecto son los que proporciona el artículo que da cuenta de la prohibición de la exposición. Cfr. *Ibidem*, 1971, p. 126.

programa-cartel de la muestra, que se realizó entre el 3 y el 20 de abril, tan sólo se daba una cronología de las actividades de la agrupación y se reproducían obras de Zamorano, Saura, Ortega, Duarte, Delgado, Alcácer, Álvarez y Ortiz Valiente. Tras la aparición de las primeras críticas procedentes del mismo sector de intelectuales que antes les habían apoyado, los artistas ya no buscaban explicar su trabajo. Si no podían contar con el soporte de los intelectuales de la palabra, ellos tan sólo expresarían sus ideas a través de la creación plástica.

Como en este evento, a partir de entonces y durante un tiempo, sólo presentaron una cronología y reproducciones de estampas o, en el mejor de los casos, incluyeron fragmentos de la entrevista que les había hecho Castro Arines con motivo de la exposición en Cultart¹¹⁰. El material de esta entrevista fue considerado un buen retrato del colectivo también por las autoridades. Por eso esta entrevista se incluyó en un informe de 1969 marcado como “muy reservado”¹¹¹, éste se añadió al dossier que ya existía sobre el grupo y que era incluido en lo que se recopilaba de algunos de sus componentes.

En las estampas del programa de la muestra en Antonio Machado se podía comprobar cómo los artistas seguían desarrollando su trabajo de forma individual. Llegaban así a soluciones estéticas tan diversas como los aguafuertes de Duarte o las estampas de la serie “Durero” de Ortega. Junto con estas obras nuevas se mostraban otras de los inicios de la agrupación. Sin embargo, permanecía intacta la intención de poner su trabajo al servicio comunitario. Se comprobaba así, una vez más, que el aglutinante del grupo eran las intenciones compartidas, la confluencia estética de los artistas no era más que el fruto de las ideas en común y del momento particular en que se encontraba cada uno de los artistas en el desarrollo de su obra.

Puesto que lo que mantenía unidos a los artistas tenía un componente ideológico tan fuerte, no es de extrañar que quienes integraran el último núcleo activo de Estampa Popular fueran aquellos que militaban en el PCE (Ortega,

¹¹⁰ CASTRO ARINES, José de, “¿Qué es Estampa Popular?”..., *Op.cit.*, 4 de septiembre de 1969, p.5, Agradecemos a Francisco Álvarez que nos proporcionara este material.

¹¹¹ Cfr. “Grupo” “*Estampa Popular*”, Oficio calificado de “muy reservado”, 6 de septiembre de 1969, AGA, Cultura, Oficina de Enlace, caja 446, dossier de Francisco Cortijo.

Zamorano, Ortiz Valiente y Duarte) así como varios de los jóvenes incorporados por Ortega (Delgado, Alcácer y Francisco Álvarez). Junto a ellos se exponía obra de Antonio Saura, aunque no sabemos si su participación en el grupo iba más allá de lo que había sido hasta entonces, es decir, de dar su apoyo dejando exponer alguna de sus obras.

Si seguimos su trayectoria con atención, podemos comprobar que los pintores que abandonaron el grupo no por ello dejaron el compromiso, en la mayoría de los casos tan sólo lo orientaron de otro modo¹¹², en grupo o en solitario. Así sucedía, por ejemplo, con *Crónica de la Realidad*, con *Sargadelos*, con *Redor* o con los cómics de Patiño y Marín¹¹³. En esta misma línea se situaban actividades como las de Cristóbal o Francisco Cuadrado y sus recorridos por España y el extranjero exponiendo sus grabados y debatiendo con el público¹¹⁴.

La Estampa Popular que seguía actuando se reducía, básicamente, a quienes habían constituido el núcleo activo y organizativo del grupo madrileño. La red extensa de ámbito nacional estaba fragmentada. Quizá, por eso, los artistas de la capital no parecían tener en cuenta las actividades que

¹¹² Cuestión diferente es el modo en que cada uno de estos artistas evaluara la importancia de su paso por Estampa Popular en el conjunto de su carrera. Así Martí Quinto declaraba: “para mí, este tipo de cosas [el planteamiento de Estampa Popular], no influyó demasiado en lo que hago hoy./ Para mí, no suponía una primera fase, un primer paso de lo que pudiera desarrollar posteriormente. Era algo que quedaba ahí y ahí se zanjaba la historia. Había gente que se planteaba trasladar eso a la pintura, yo no. Lo hice muy libre, muy despreocupadamente, pero no con las mismas perspectivas”. Cfr. Declaraciones de Martí Quinto, en entrevista con Ricardo Marín Viadel, 23 de junio de 1981, recogidas en MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo plástico...*, *Op.cit.*, 1981, p. 163

¹¹³ Vicente Aguilera Cerni también apoyó, en Valencia y en 1969, una iniciativa para hacer un cómic con los artistas del Equipo Realidad. La iniciativa partía de una editorial de la que era gerente Manuel Girona, por mediación de Aguilera, éste entró en contacto con Ballester, Cardells y José Gandía Casimiro: los dos primeros se encargarían de las ilustraciones, el segundo del texto. El resultado había de tener estas características “La protagonista debía ser una super-heroína en la línea de Barbarella, Jodelle, Pravda la Survireuse, Valentina, etc., o sea mujeres activas y personajes conductores; situaciones y dibujos jugarían con un cierto carácter de lo que entonces se consideraba “erótico”, y contendrían numerosas referencias culturales que lo situarían en el terreno de la *Figuración Narrativa*; el punto de vista con que estaría narrada la fábula sería inequívocamente progresista”. El cómic tuvo los títulos sucesivos, *Goddy Rampt contra los vampiros* y *Coágulos y Sanguijuelas*, pero no pudo llegar a editarse a causa de la censura. Cfr. GANDÍA CASIMIRO, José, “Hoy tengo una duda: quizás no eran ellos quienes pintaban, sino que lo hacían sus imágenes” en MILLET, Teresa; GANDÍA CASIMIRO, José (comisarios), *Equipo Realidad...*, *Op. cit.*, 1993, pp.11-14.

¹¹⁴ Era lo que Antonio Burgos llamaba las “misiones pedagógicas de Paco Cuadrado” cuando daba cuenta de la labor expositiva del artista por barriadas obreras, clubes y fábricas de toda España. Cfr. BURGOS, Antonio, “Sevilla: Las misiones pedagógicas de Paco Cuadrado”, en *Triunfo*, nº 644, Madrid, 1 de febrero de 1975, p.43.

desarrollaban quienes habían formado parte de esa red en otros lugares del país. Incluso cuando algunos de ellos siguieran considerándose y definiéndose como parte del grupo de grabadores, como era el caso de Francisco Cuadrado¹¹⁵ o de Cristóbal Aguilar¹¹⁶. A las grandes exposiciones colectivas que habían tenido lugar en la década anterior, y que nos permitían reconocer lo que podría haber sido movimiento de alcance nacional (o, mejor, que le permitían a éste reconocerse a sí mismo), sucedió la incomunicación entre el núcleo madrileño y el resto.

En 1972 se celebró en Vigo el *I Salón Independiente de Arte de Galicia*, que pretendía reunir a todos los artistas residentes o nacidos en Galicia. Mientras tanto, en Madrid, se realizaron algunas muestras artísticas de oposición al régimen y la Asociación de Artistas Plásticos siguió reuniéndose y tratando de dar forma a las reivindicaciones de sus creadores. También en este año, se celebró la *Mostra d'Arte Contemporanea pro Amnistía* en Milán. En ella participaron muchos miembros de Estampa Popular, si bien no aparecieron bajo el nombre de la agrupación y tampoco presentaron grabados.

Mientras tanto, los historiadores del arte incluían a Estampa Popular en sus intentos por sistematizar el conocimiento del arte español del siglo XX. Algunos de ellos consideraban que la intención de llegar a un público amplio se resolvía mejor con la obra múltiple que con el cambio de lenguaje. Era el caso de Carlos Antonio Areán que hablaba de ellos en el estudio *30 Años de arte español*:

“Todas las obras realizadas por los Grupos de Estampa Popular en Madrid, Barcelona, Sevilla, Córdoba, Bilbao y Valencia, se parecen entre sí. Las obras son de factura plana, con preferencia por los colores neutros, y recogen campesinos en su faena, escenas fabriles y hábiles caricaturizaciones de instituciones o personajes de la vida española. Su carga política contra nuestra actual situación es tan

¹¹⁵ Así ocurría, por ejemplo en el artículo que José Luis Martínez García dedicaba a la exposición de Francisco Cuadrado en la galería Antonio Machado de Madrid. De todos modos, la importancia que se daba al vínculo de Cuadrado con Estampa Popular también tenía que ver con que (como ya se dice en el artículo) Estampa Popular ya hubiera expuesto en la misma galería un año antes. Cfr. MARTINEZ GARCÍA, José Luis, “Cuadrado, en la galería “Antonio Machado””, en *Lanza*, Ciudad Real, 4 de abril de 1973.

¹¹⁶ En la muestra individual de Cristóbal en la sala de exposiciones La Madraza de la Universidad de Granada, celebrada en 1980, se mencionaba expresamente su pertenencia al grupo de grabado. Cfr. AGUILAR, Cristóbal, *Cristóbal. Estampa Popular* (catálogo de la exposición), Granada, 1980, s/p.

fuerte como en los casos antes citados [Equipo Crónica, Equipo Realidad, Equipo A, etc.] y coinciden también con ellos en que consideran más importante modificar las bases de la sociedad actual (las del mundo en general, pero mucho más concretamente las de España) que el hecho de que sus obras puedan resultar más o menos “bellas” desde el punto de vista de la estética tradicional. (...) Como fenómeno sociopolítico, la labor de estos grupos de grabadores sociales es sintomática. La estampa puede llegar a las masas con menor eficacia que la televisión o el cine, pero con bastante más, sin duda, que la obra única, haya sido realizada ésta en equipo o por artistas individuales. Su instrumental es, por tanto, más apto para cumplir un programa de actuación eficaz y comprometido que el de los equipos valencianos o que el de un Ibarrola y de ahí que también ellos, al comprenderlo, hayan adicionado esta creación de grabados a la de otras obras de mayor empeño artístico, pero de menor contundencia masiva.”¹¹⁷

Resultaba curioso que se expresara así quien, en 1963, había calificado al grupo de “auténtica porquería”¹¹⁸. No obstante, esto nos muestra que el panorama crítico en que se percibía el trabajo de los grabadores no era, ni mucho menos, homogéneo. No se consideraba ya su trabajo como fracaso, sino que se lo situaba en relación con un contexto que se iba revelando como mucho más complejo. Así, Estampa Popular dejaba de ser identificada como única representante de la estética realista¹¹⁹ al tiempo que, sus propuestas, se relacionaban con nuevas aportaciones y ramificaciones en el arte contemporáneo. Simón Marchán¹²⁰, por ejemplo, mencionaba brevemente al grupo de grabadores y su adscripción al realismo social como punto de arranque de los movimientos críticos en España. Las agrupaciones eran

¹¹⁷ AREÁN, Carlos, *30 Años de arte español (1943-1972)*, Madrid, Guadarrama, 1972, pp. 186-187.

¹¹⁸ Cfr. AREÁN, Carlos Antonio, *Sobre los artistas progresistas de Madrid (Estampa popular)*, Informe del Jefe de la Sección de Artes Plásticas y Audiovisuales al Ilmo. Director General de Información, Madrid, 26 de diciembre de 1960. Agradecemos a Manuel Calvo que nos proporcionara este material.

¹¹⁹ Areán, por ejemplo, la incluía en uno de los dos capítulos de su libro que dedicaba a la corriente neofigurativa. En concreto se trataba del que estaba centrado en las variantes “desmitificadora” y “político-narrativa” de la neofiguración. Parecía que lo que tenían en común las diez variantes que reconocía en la corriente, eran la estética renovadora y la intencionalidad crítica explícita o velada. Precediendo a ambos capítulos, se consagraba un espacio a las tendencias tradicionales. En ellas tenían cabida, entre otras, las obras de Antonio López o de Carmen Laffón y también pintores como Palacios Tardez o María Girona. Estos dos últimos por los aspectos formales de su obra, el ingenuismo de uno y el equilibrio formal de la otra. Cfr. *Ibidem*, 1972.

¹²⁰ Cfr. MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual...*, *Op.cit.*, 1986, pp. 65-66.

consideradas así pioneras en la búsqueda de unos objetivos que, no por ser difíciles y problemáticos, dejaban de ser interesantes¹²¹. Además, este libro ya no ponía el arte español en relación lo realizado en el país antes o después de la guerra civil, sino que lo ubicaba en un contexto internacional lo cual suponía reubicar a España dentro del mundo y de los avances artísticos del siglo XX.

Por otra parte, a pesar de lo avanzado de la fecha y de la supuesta libertad en que se vivía en los últimos años de la dictadura, las actividades de los grabadores seguían siendo controladas por el régimen. Así lo recordaba, por ejemplo, Francisco Cuadrado:

“Allí donde exponía Estampa Popular la policía estaba presente dentro de la sala, fuera, de paisano, eran los “grises”, para ahuyentar y que no entraran los aficionados. Así lo recuerdo en la librería Antonio Machado, en Madrid.”¹²²

El 8 de enero de 1972 se denegó la autorización para editar un calendario ilustrado por los grabadores¹²³. Este hecho no fue considerado tan importante como para engrosar el archivo de actividades de Estampa Popular del Ministerio de Información y Turismo, pero no deja de ser significativo que se les impidiera acceder a esta forma de difusión. A pesar de la negativa recibida, al año siguiente, se inició una colaboración regular con el CAUM que se verificó en la publicación de los almanaques de 1973, 1974 y 1975. Con respecto a éstos Francisco Álvarez relataba así el modo de proceder:

¹²¹ Siguiendo esta misma idea, Raúl Chávarri hacía de Estampa Popular el grupo precursor del realismo social en España. De hecho, trataba su trabajo en un apartado que titulaba “Los precursores”. En realidad estos grabadores parecían convertirse en el puente de unión de una corriente que venía de la guerra civil y que, aunque hubiera tenido figuras importantes después, había permanecido aletargada hasta la década de los sesenta. Cfr. CHÁVARRI, Raúl, *El arte español actual*, Madrid, Ibérica Ediciones, 1973, pp. 88-90. / Se trataba de ideas que, por otra parte, ya habían sido indicadas varios años antes, en artículos y libros como los de Valeriano Bozal. Cfr. BOZAL, Valeriano, *El realismo, entre el desarrollo...*, *Op.cit.*, 1966; *El realismo plástico en España...*, *Op.cit.*, 1967.

¹²² Cfr. Declaraciones de Francisco Cuadrado, recogidas en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op. cit.*, 1996, p. 71. / Aunque Cortijo habla de una sensación parecida de vigilancia de las actividades del Grupo Sevilla, no sucedía así a los ojos de los jóvenes componentes de Estampa Popular de Sevilla que hablaban de que no les sometían a ningún tipo de vigilancia. Cfr. Declaraciones de Enrique Acosta, Claudio Díaz y Pedro Guerrero, en entrevista con la autora, Sevilla, 30 y 31 de marzo y 2 de abril de 2007, respectivamente.

¹²³ Cfr. Informes sobre el Calendario de Estampa Popular de 1972, AGA, Cultura, Censura de libros, 73/143, sobre 15/72. En él se incluye una copia del calendario que tiene el mismo formato e ilustraciones que el catálogo de Estampa Popular del CAUM de 1977.

“[Los calendarios que hicimos para el Club de Amigos de la Unesco de Madrid no] fueron realmente encargos, porque el Caum se creó también como un club antifranquista. Durante tres años, les hicimos el calendario, que ellos vendían, aunque nosotros no cobrábamos ni una peseta. Para ello, nos reuníamos y elegíamos un tema y un tamaño entre todos (en este caso, el Caum fijaba el número de ejemplares), pero luego incluso la forma de hacerlo era individual.”¹²⁴

Se trataba pues de una forma de trabajo diferente de la desarrollada por Estampa Popular de Valencia. En este último caso se decidían, al menos, unas pautas mínimas de actuación y el calendario se realizaba por iniciativa de los artistas. En cambio, en el de los artistas madrileños se trataba de una colaboración con una sola institución, que parecía dejar total libertad a los artistas para trabajar en el sentido que prefiriesen. En cada uno de los meses del calendario de 1973 se retrataba una figura importante en relación con la defensa de los Derechos Humanos. Junto con eso se incluía la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* y la biografía de cada uno de los retratados.

Entre el 11 y el 21 de enero de 1973, la agrupación madrileña expuso su obra en las salas del CAUM. En el programa de mano, Armando López Salinas, una figura importante en el PCE desde que se empezara a organizar el sector de los intelectuales en la década de los cincuenta, se encargaba de presentar la muestra, con un texto que iba acompañado de estampas de Delgado (en la portada) y de un retrato de Darwin realizado por Francisco Álvarez, obra que también ilustraba el mes de noviembre en el calendario de ese año. El 3 de junio de ese año estaba programada una mesa redonda en el CAUM titulada *Conversaciones sobre Picasso*. Aunque el artista había muerto recientemente, la mesa se había proyectado con anterioridad. Iban a participar en ella José María Moreno Galván, Armando López Salinas, Juan Genovés, Valeriano Bozal, José de Castro Arines, Alberto Corazón y el grupo Estampa

¹²⁴ Cfr. Declaraciones de Francisco Álvarez, en la entrevista realizada el 2 de febrero de 2006, recogida en BARRENA, Clemente; GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier; ÁLVAREZ, Francisco, *El movimiento Estampa Popular en la Colección...*, Op.cit., 2007, p. 37

Popular. Sin embargo, este evento nunca llegó a realizarse ya que fue suspendido por orden gubernativa¹²⁵.

El calendario de 1974, por su parte, presentaba la novedad de ser una gran lámina que, doblada y pegada adecuadamente, formaba un cubo con dos meses y dos estampas en cada cara. Difícilmente se podía pensar que las imágenes de este calendario pudieran llegar a colgarse, alguna vez, en las paredes de sus propietarios. Lo efímero del objeto era prácticamente inevitable en este caso. Hay que tener en cuenta, además, que todas las imágenes de los calendarios eran linóleoografías reproducidas luego en offset a dos colores, tal y como se había hecho con las imágenes de la carpeta que homenajeaba a Miguel Hernández.



Estampa Popular de Madrid, calendario para el CAUM, 1974

No se trataba ya, por tanto, de estampas originales, sino de reproducciones de grabados, como había ocurrido en el caso de la carpeta de Miguel Hernández a que antes nos hemos referido. Aquí el valor de difusión era privilegiado en detrimento de proporcionar una obra cuya artisticidad consistiera en la singularidad que le concedía ser producto de una actividad artesanal. No hemos podido ver ningún ejemplar del calendario de 1975, sólo

¹²⁵ "Suspendida una mesa redonda sobre Picasso", en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 3 de junio de 1973, p. 7.

tenemos referencias del mismo a través de las cronologías de actividades de los propios grupos¹²⁶.

Con estos calendarios el núcleo madrileño de grabadores se situaba en la línea de producción de objetos de consumo que ya habían abierto los artistas de Estampa Popular de Valencia. Esto, que podría haber supuesto la apertura de una nueva etapa, iba a cambiar muy pronto. Y es que Estampa Popular iba a tener que adaptarse a algo más que a los cambios estéticos.

6.2.2. *Estampa Popular sin Franco*

En noviembre de 1975, tras un largo periodo de merma física y enfermedad, murió Franco. La oposición política, pero también intelectual y cultural, llevaba un tiempo organizándose. En lo que a las artes respecta, una exposición iba a marcar el inicio de una nueva etapa. Desde finales de mayo de 1975, cuando se celebró el Congreso Internacional de la Nueva Bienal, se estaba preparando una propuesta de muestra española para la Bienal de Venecia que no partía de iniciativas llevadas a cabo por el poder oficial de la dictadura¹²⁷.

¹²⁶ A modo de ejemplo, Cfr. GONZÁLEZ, Vicente F.; VERDE, Javier F., *Estampa Popular no es...* (programa de mano de la exposición), Ávila, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Ávila, 1978, s/p.

¹²⁷ Rosalía Torrent indica que, para la elaboración de la propuesta de la Bienal, fue determinante el nombramiento como presidente de la Bienal de Carlo Ripa di Meana cuando, el 20 de marzo de 1974 se constituyó el nuevo consejo de dirección de la misma. Carlo Ripa ya había pedido en 1968 una exposición democrática y antifascista. Su interés por llamar la atención sobre los países sometidos a una dictadura se concretó, por ejemplo, en una serie de actos en homenaje a la resistencia chilena celebrados en 1974. Siguiendo esta idea (y dado que España era prácticamente el único país europeo occidental bajo dictadura) Ripa decidió impedir la representación oficial española y dejar que fueran los artistas y críticos de la resistencia los encargados de organizar los actos que representaran al país. Eduardo Arroyo formaba parte de la Comisión de Artes Visuales de la Muestra; la idea de dedicarla a España en 1976, habría partido, por tanto, del intercambio de ideas entre Ripa y Arroyo, a lo que hay que sumar las conversaciones de este último con la comisión y otros intelectuales españoles como Sastre o Eva Forest. En octubre de ese mismo año, se iniciaron los primeros movimientos para calibrar los apoyos de los que se disponía en España. Para ello, Arroyo se desplazó al país de forma clandestina, y fue detenido en Valencia el 18 de octubre, pero ya había podido hacer algunos contactos en España, y estos influirían mucho en el desarrollo de la Bienal. Por eso no es de extrañar que el Equipo Crónica y el editor Alberto Corazón participaran, junto con Arroyo, en el Congreso Internacional de la Nueva Bienal, donde se hizo la primera propuesta oficial de la participación española en el evento. Cfr. TORRENT, Rosalía, *España en la Bienal de Venecia 1895-1997*, Castellón, Diputación de Castellón, 1997, pp. 212-214.

En ese momento tan sólo se lanzó la propuesta, pero no se concretó nada. Esto llegaría con la celebración, en julio, del Convegno Internazionale Progettuale. En él no sólo estuvieron presentes, como había sucedido en el congreso de mayo, el Equipo Crónica y Alberto Corazón, sino también Tomás Lloréns. En este caso, el Comité de Artes Visuales encargó a Lloréns la elaboración de una propuesta para la Bienal. Su proyecto se centró en las ideas que ya había apuntado en su intervención en el Convegno:

“Representando a un grupo de artistas y críticos españoles querría referirme a un proyecto de muestra que ha sido propuesto a los organizadores de la nueva Bienal, cuyo objeto sería el análisis de la vanguardia artística de los últimos cuarenta años. Lo que querría presentar para su debate en esta reunión son las implicaciones de este proyecto respecto a un problema teórico que tiene un objetivo más general: el de las relaciones entre producción cultural (y específicamente en este caso producción de la vanguardia artística) y política (...) [La] imagen de un pretendido arte español de vanguardia similar al de otros países europeos caracterizados por una organización política diferente, además de ser utilizada en el interior como un instrumento de intervención sobre la producción artística, se había convertido en un instrumento de propaganda política a favor del régimen franquista, con un objetivo tanto internacional como nacional.”¹²⁸

Esta idea suscitó un profundo interés, por ello se decidió designar a un grupo que se encargara de llevarla a cabo. Era la llamada “comisión de los diez”¹²⁹ que contaba, además, con el apoyo del comité de expertos del sector de artes visuales, al cual pertenecía Arroyo. Precisamente éste sería uno de los puntos delicados, origen de los primeros enfrentamientos que suscitó la participación española en la Bienal de 1976: la oposición de los comunistas. Éstos no veían a Arroyo con buenos ojos por haber incluido en una de sus obras una crítica a un icono del comunismo español. Había pintado a Dolores

¹²⁸ LLORÉNS, Tomás, “Intervención en el “Convegno Internazionale Progettuale”, en *Actas del Congreso*, 24-27 de julio de 1975, s/p, recogido en TORRENT, Rosalía, *España en la Bienal...*, Op. cit., 1997, p. 216.

¹²⁹ Esta comisión la integraron: Tàpies, Antonio Saura, Oriol Bohigas, Agustín Ibarrola, Valeriano Bozal, Equipo Crónica, Alberto Corazón, Tomás Lloréns y Antonio Fernández Alba. Este último no llegó a integrarse en la comisión por “razones estrictamente personales”. A los pocos meses se incorporaron también Inmaculada Julián y Víctor Pérez Escolano. Más tarde se añadiría José Miguel Gómez y se intentó contar con Josep Renau (aunque no se logró establecer el contacto con él, sí que se contó con su asesoramiento para la reconstrucción del pabellón de París de 1937). Finalmente Manuel García desempeñaría la labor de secretario y se unirían otros colaboradores.

Ibarruri como camarera de la URSS, hecho que molestó a una parte importante de los críticos y artistas españoles¹³⁰. De esta manera, se decía, tan sólo se estaba manteniendo la situación de enfrentamiento entre las distintas fuerzas del antifranquismo, algo que perjudicaba la idea de la “Reconciliación nacional”, que se consideraba necesaria para poder superar la situación en la que la dictadura había dejado al país¹³¹.

Luigi Nono, Emilio Vedova y Giulio Carlo Argan se ocuparon de canalizar la protesta de una parte de los intelectuales comunistas italianos. La relevancia de todos ellos, así como sus presiones sobre los responsables de la Bienal obligaron a que, a principios de 1976, Ripa di Meana pidiera a Aguilera Cerni, Moreno Galván y Rafael Alberti una propuesta alternativa a la de la “comisión de los diez”. Con eso estalló el enfrentamiento entre dos sectores de la intelectualidad española del momento. La mayoría de los miembros había tenido relación con Estampa Popular, de un lado se trataba de los críticos que habían apoyado a la agrupación en sus inicios, en relación con el realismo social y, de otro, de los responsables de la reflexión y renovación lingüística del grupo valenciano. Con ello se oponían también dos formas de concebir y valorar, no sólo el arte, sino también las exposiciones.

¹³⁰ Como se puede apreciar en las intervenciones de protesta de estos intelectuales, siempre se habla del proyecto para la Bienal como obra de Arroyo, aun cuando él no estaba en la comisión. Cfr. TORRENT, Rosalía, *España en la Bienal ...*, Op. cit., 1997, p. 219. / Los críticos españoles que se encargaron de presentar el proyecto alternativo (Moreno Galván, Aguilera Cerni y Rafael Alberti) expresaron de forma clara su oposición a toda participación de Arroyo en la muestra: “Desde que tuvimos noticia de ese nombre, tanto Rafael Alberti como yo nos negamos en rotundo a colaborar con él, y cuando supo nuestras razones, de la misma opinión fue Vicente Aguilera Cerni (...). Lo que nos molestó fue que (...) en otra exposición había procurado poner en solfa a Dolores Ibarruri... Ni Rafael, ni Vicente Aguilera Cerni ni yo aceptamos ningún tipo de colaboración con ese ultraizquierdista sin riesgo, que procura mantener la guerra civil desde los escenarios italianos”. Cfr. MORENO GALVÁN, José María, “Cuatro opiniones. Una elección democrática”, en *Guadalimar*, nº 13, Madrid, 10 de mayo de 1976, p.69.

¹³¹ Así lo había explicitado Moreno Galván en la carta que había enviado a Ripa di Meana, en relación con la polémica en torno a la propuesta española. En ella ya apuntaba la necesidad de “superar la guerra civil” para buscar la “reconciliación de todos los españoles”. La Bienal se concebía como un instrumento al servicio de esta reconciliación: “Pues bien, permítame decirle con todo descaro que yo –que nosotros- cuando pensamos en esta magna exposición de Venecia, también pensamos instrumentalizarla al servicio de esa reconciliación... al servicio, sí, de la paz de España. ¿Y qué? ¿es que puede haber mayor gloria para esa Bienal a la que yo también quiero mucho por todo lo que le he dado a la cultura, que servir de instrumento y de vehículo para la comprensión entre los hombres y entre los pueblos?”. Cfr. Carta de José María Moreno Galván a Carlo Ripa di Meana, Madrid, 18 de enero de 1976, en BOZAL, Valeriano, “La polémica. Documentos para una cronología”, en *Comunicación XXI*, nº 31-32, Madrid, 1976, p. 99.

No es la ocasión adecuada para extenderse en dar cuenta de los campos, materias y personas implicados en el intenso debate generado por la participación española en esta edición de la Bienal. Baste tan sólo decir que éste se fue intensificando a lo largo de 1976, que se presentaron proyectos contrapuestos, que hubo intentos de mantener la participación de ambos grupos de críticos (para ello se propuso abrir también el pabellón español, dedicándolo a los artistas españoles más jóvenes¹³²), que se generaron fuertes tensiones y que, finalmente, se llevó a cabo solamente el proyecto de la “comisión de los diez”, lo que acarreó una larga cola de polémicas. Frente a la idea de muestra totalizadora, omniabarcante, se había optado por una exhibición que pretendía hacerse cargo de una interpretación del arte español. Por otra parte, la selección de artistas respondía a los criterios y posibilidades

¹³² En marzo de 1976, el agregado Cultural de la Embajada de España en Roma propuso al presidente de la Bienal que se abriera el Pabellón de España con Aguilera Cerni como comisario. Cfr. BOZAL, Valeriano, “La polémica...”, *Op. cit.*, 1976, p. 103. / Había de tratarse de una representación española que se sumaría a la propuesta que estaba en marcha. Así se indica en la carta dirigida al Sr. D. Antonio Lugo, que reproducimos a continuación. Ahí mismo se especificaba que, de llevarse a cabo una participación oficial española, José María Ballester era el comisario ideal. Justamente se trataba de la misma persona que, según explicaba Rosalía Torrent, habría propuesto a Ripa di Meana la apertura del pabellón español llevándole un mensaje del Ministro de Asuntos Exteriores y de la Dirección Cultural. Cfr. TORRENT, Rosalía, *España en la Bienal ...*, *Op. cit.*, 1997, p. 227. / He aquí el texto de la carta: “Querido Antonio: / Te envío por escrito la conversación mantenida por Aguilera Cerni el día 31 por la mañana y que ya te adelanté por teléfono.(...) Tú sabes, no sólo por la prensa sino por otros medios, lo que ha decidido oficialmente el grupo más radicalizado de la Bienal./ Aguilera Cerni me ha dicho que, tanto él como Alberti, como Moreno Galván, se han opuesto al “tinglado” y que en esta oposición han sido apoyados por los teóricos del Arte más prestigiosos de Francia e Italia./ Él cree, y me lo dijo para que yo lo transmitiera a quien correspondiera, que se debe abrir el pabellón español por dignidad nacional y que si los organizadores de la Bienal invitan únicamente al grupo que va a seguir su juego, al estar estos representados con obras en los Museos estatales, al pabellón se lleva la vanguardia, es decir, a los artistas jóvenes y valiosos –los más valiosos–, que están haciendo Arte conceptual tanto en Madrid como en Barcelona./ El grupo de Madrid lo maneja Simón Marchán, pero solo en una medida ya que, el teórico de los mejores es Juan Antonio Aguirre./ El grupo de Barcelona lo maneja Daniel Giralt Miracle, que no creo sea comunista y ha colaborado siempre en la Bienal de Ibiza con la Delegación Nacional de Cultura del Movimiento./ Según Aguilera Cerni al abrir con la vanguardia más joven el pabellón habría que hacer en el catálogo una declaración formal aceptando la dedicación de la [Bienal] a unos artistas españoles que están todos representados en Museos estatales y, para que sea más completa la participación, el pabellón oficial se abre para los más jóvenes, para los que están haciendo último arte./ Él cree firmemente que esto, no solo lo aceptarán, sino que la crítica más rigurosa y de más prestigio de todo el mundo estará de acuerdo./ Por supuesto, dado el carácter agresivo y provocador de la convocatoria de la Bienal puede haber problemas y, aunque yo me fío de Aguilera, convendría que tú si interesa lo que nos dice, te informes llamándole a Valencia, teléfono 251391 o por los medios que creas conveniente./ Excuso decirte que el nombre de Aguilera Cerni en este asunto no puede emplearse más que a nivel privado y que, de decidir la apertura del pabellón oficial, el comisario idóneo sería José María Ballester, que no está ligado a nada, es un señor, tiene prestigio y es joven. Aguilera ha hecho esta sugerencia. / ¿puede abrirse el pabellón sin que nos inviten?/ ¿Es conveniente abrirlo?”. Cfr. Carta de remitente desconocido al Sr. D. Antonio Lugo Castale, fechada el 1 de abril de 1976. AGA, Cultura, 109.005 Caja 885 Top 12/27.

de los organizadores. Sólo así se justificaban algunas de las características de la exposición relacionadas con los artistas presentes y la forma de agruparlos.

Los creadores también se posicionaron. Así, por ejemplo, los miembros de la Asociación de Artistas Plásticos decidieron, en una de sus reuniones, no participar en la muestra, aunque no todos siguieron finalmente esta recomendación¹³³. La polémica afectó igualmente a los componentes de Estampa Popular. Como apuntamos más arriba, en el enfrentamiento tomaban parte, de un lado o del otro, la mayoría de los críticos que les habían apoyado, pero también algunos de los componentes de varios grupos, como eran Ibarrola, del de Vizcaya, el Equipo Crónica, de Valencia, y Alberto Corazón, que había expuesto con el de Galicia.

El 16 de julio, dos días antes de la inauguración, tuvo lugar una rueda de prensa convocada por la comisión organizadora; allí, Lloréns y Bozal, explicaron su propuesta. A ello siguió una sesión de ruegos y preguntas donde hubo tanto críticas como adhesiones a la misma¹³⁴. En ella participó, entre otros, Manuel Calvo, antiguo componente de Estampa Popular, que leyó un escrito de protesta¹³⁵. No obstante, lo que más llamó la atención fue la presencia de un representante de las fuerzas nacionalistas vascas, que explicó los motivos por los que Chillida y Oteiza habían retirado sus obras y pedía un pabellón propio para Euskadi. La organización de la muestra había hecho saltar la supuesta unidad de la oposición contra el franquismo en el campo de las artes. Ni la vanguardia ni la realidad social eran entendidas de la misma manera en el seno de los artistas, historiadores y críticos. Se trataba de una

¹³³ Cfr. Declaraciones de Alcácer (que, por este motivo, no habría expuesto en Venecia) y Francisco Álvarez (que, por no haber asistido a esta reunión, expuso sus obras en la Bienal), en entrevista con la autora, Madrid, 8 de febrero de 2008.

¹³⁴ La Asociación de Artistas Plásticos redactó un comunicado, leído por Agustín Roso, donde expresaba su disconformidad por el sistema de selección de la Bienal. A esto se sumaron las declaraciones en contra de Julián Pacheco, así como del director de cine Miguel Herbeg. Pacheco, de hecho, retiró su obra de la muestra junto con otros artistas. En contraposición, la Coordinadora de Artes Plásticas y Cultura de Coordinación Democrática redactó otro manifiesto donde declaraba su apoyo a la organización y a la realización de la muestra.

¹³⁵ Calvo leyó un manifiesto en el que un grupo de intelectuales acusaba a la exposición de asentarse en esquemas caducos, desarrollar el oportunismo y frenar el arte verdaderamente social. Este escrito fue colgado por el artista en la pared abierta a las colaboraciones del público en la muestra, y fue publicado parcialmente en *El País* (Madrid, 10 de julio de 1976, p. 17) y totalmente en *Posible* (nº80, 22-28 de julio de 1976, p.50).

crítica a las personas pero también a su discurso que era lo que subyacía tras la exposición¹³⁶.

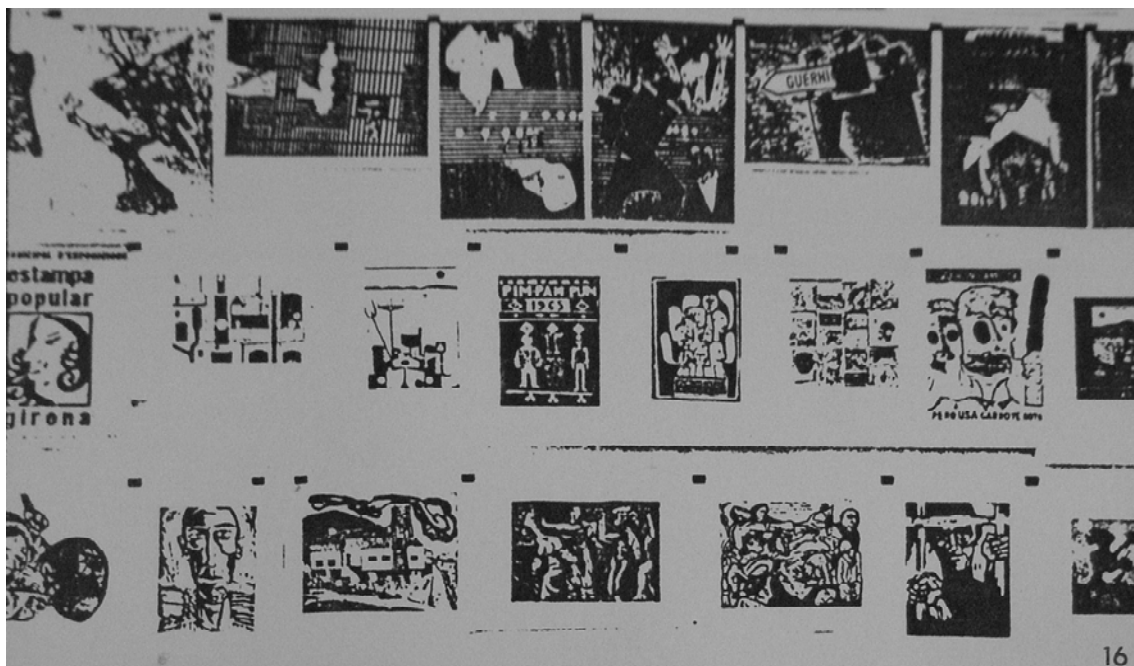
Estampa Popular fue uno de los apartados tratados en ese discurso. Nos interesa analizar aquí cómo fue representada en la muestra, ya que en ella se materializaron algunos de los prejuicios más extendidos en relación con los grupos. En el apartado que los incluía, que estaba dedicado al realismo, solamente se mostraban obras de algunos de sus componentes. Francisco Álvarez, Luis Delgado, Ibarrola, Ortega, Ortiz Valiente y Ricardo Zamorano expusieron grabados. Junto a sus estampas se mostraban óleos de Monjalés y Ortega.

Vista esta selección, no creemos que con ella se buscara reflejar el número ni la variedad de grupos¹³⁷, sino que se pretendía mostrar sólo aquello que se consideraba “más característico” de la agrupación de grabadores. Y eso se parecía mucho al tópico. A una Estampa Popular general, uniforme a la fuerza, que no era exactamente la de Madrid ni tampoco la que había expuesto más recientemente (por ejemplo, la selección no incluía a Duarte y sí a Ibarrola, que además estaba en la comisión), sólo se contraponía el núcleo de Valencia. Estampa Popular de Valencia aparecía diferenciada como tal, con su nombre, en otro bloque expositivo, “The narrowing aim of comitment”. De esta manera se marcaba la ruptura que suponía este grupo con respecto a los anteriores¹³⁸. Incorporar otras obras, otras agrupaciones, sólo podría haber complicado el mensaje.

¹³⁶ Creemos que, a pesar de quejas como la de Tomás Lloréns que reproducimos más abajo, ello era, en definitiva, una crítica a la exposición. No se discutían ni el valor de los artistas elegidos, ni su presencia allí, pero sí lo que se contaba (y lo que no se contaba) a través de ellos. Éstas eran las palabras del crítico: “les nostres propostes han caigut en el buit; la polèmica s’ha centrat exclusivament sobre els problemes apriorístics de la “legitimació” del certamen, i no sobre la resultant final de contingut, d’allò que s’hi mostrava. Això vol dir que l’exposició, en definitiva, no ha estat encara discutida”. Cfr. LLORÉNS, Tomás, “La Bienal de Venècia és a l’espera d’un debat” (entrevista de Amadeu Fabregat), en *Avui*, Barcelona, 25 de septiembre de 1976, p. 10.

¹³⁷ Aunque en el catálogo, ciertamente, se mencionaba a los grupos de Euzkadi, Madrid, Córdoba y Sevilla, no se hacía referencia a estas agrupaciones en relación con sus componentes o con las obras de éstos. Cfr. VV.AA., *La Biennale di Venezia* (catálogo de la exposición), Venecia, Edizioni “La Biennale di Venezia”, 1976, p. 181.

¹³⁸ La horquilla cronológica que correspondía a cada capítulo de la exposición no permitía justificar la separación. Es cierto que el apartado en el que se consignaba a Estampa Popular, decía abarcar los años 1959-1964, y que ello dejaba fuera a grupos como el valenciano, nacidos precisamente en 1964. Sin embargo, lo cierto es que, en él, se mostraban obras que



Estampa Popular en la Bienal de Venecia de 1976 (fotografía publicada en *Artes Plásticas*, 1976)

Sin embargo, por lo que se puede ver en una de las fotografías de la muestra (y aunque no se las citara en el pie de foto)¹³⁹, sí que se expusieron obras de otras agrupaciones. Varios grabados de las agrupaciones catalanas se encontraban expuestos junto a los demás de Estampa Popular, que aparecían a su lado. Además, algunos de los autores de las obras que hemos podido reconocer en la foto, como Ràfols-Casamada o Guinovart, estaban presentes en otras secciones de la exposición hecho que hace doblemente extraño que se silenciara su contribución.

La diferenciación radical de los grabadores valencianos con respecto a todos los demás grupos de grabado era, por otra parte, una idea que ya había quedado por escrito anteriormente. Así había sido formulada y publicada por los principales responsables de la selección de obras y de la contextualización histórica: Valeriano Bozal y Tomás Lloréns¹⁴⁰. El primero, había manifestado

eran muy posteriores como, por ejemplo, *Revelación*, de Jose Luis Delgado, de 1972. Por otra parte, el grupo valenciano no fue el único que apareció después de 1964, en ese marco temporal también habrían cabido las propuestas catalana y gallega.

¹³⁹ Cfr. COLLEL, Reinald, "La participación española en la Bienal de Venecia", en *Artes Plásticas*. Archivo de Daniel Giralt-Miracle.

¹⁴⁰ Así habían especificado los mismos organizadores la distribución de tareas: "Aun cuando las decisiones básicas del proyecto fueron adoptadas por toda la comisión organizadora, la realización material, *in situ*, fue objeto de responsabilidades específicas: (...) la selección previa de la documentación [del contexto histórico general] corrió a cargo principalmente de Valeriano Bozal (...) La selección de obras, agrupación y colocación de las mismas fue

su forma de ver el panorama del realismo y de la vanguardia, anterior y posterior a la guerra civil, en diversas publicaciones¹⁴¹. El segundo, lo había hecho igualmente en su trabajo con Estampa Popular de Valencia y Equipo Crónica, así como en algunos artículos donde daba cuenta de las diferencias de este grupo de artistas en relación con los demás¹⁴².

La clasificación y tipificación que se hizo del trabajo de Estampa Popular en esta exposición pesó de forma significativa en lo que ocurriría en los años siguientes. La evaluación del trabajo de Estampa Popular, la constante contraposición de la propuesta madrileña y valenciana, la consiguiente desaparición práctica de los demás grupos y de la diversidad que introducían sus propuestas, la consideración de que sólo el Equipo Crónica heredaba (y mejoraba) el espíritu de Estampa Popular..., todo ello se hallaba ya enunciado y condensado en esta muestra. Ciertamente, no se trataba de ideas nuevas pero, de esta manera, se afianzaron de un modo tal que resultaba difícil poder verlo de otro modo.

Cuando la exposición viajó a Barcelona para ser expuesta en la Fundación Joan Miró, entre el 18 de diciembre de 1976 y el 13 de febrero de 1977, ésta presentó diferencias con respecto a Venecia. Varios artistas y obras aparecían en otra sección, incluso algunos habían desaparecido por completo de la muestra. Así en Barcelona, no había obra alguna de Ortega, ni como parte de Estampa Popular, ni como artista individual¹⁴³. El “hueco” que quedó en el bloque de los realismos se cubrió con dos obras de Genovés (*Contra la pared* y *Hombre colgado*), que en Venecia se habían podido ver en la sección

responsabilidad de Tomás Lloréns, en colaboración con los arquitectos por lo referente al **accrochage**”. LLORENS, Tomás, “Diseño y contenido de la exposición”, en *Comunicación XXI*, nº31-32, p. 24.

¹⁴¹ Todo ello quedaba ya apuntado en libros como BOZAL, Valeriano, *El realismo plástico, entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

¹⁴² Al margen del contenido de los textos elaborados para las exposiciones de Estampa Popular de Valencia o del Equipo Crónica, las críticas de Lloréns al grupo madrileño y las soluciones propuestas desde Valencia, quedaban recogidas de forma explícita en LLORENS, Tomás, “Un any...”, *Op.cit.*, noviembre de 1965, pp. 41-43.

¹⁴³ No creemos que se tratara de una decisión de los comisarios de la exposición, sino que debió de tratarse de una retirada voluntaria del artista. Probablemente obedeció a motivos más políticos que prácticos o artísticos; lo que se explica si tenemos en cuenta la posición de Ortega en el PCE y los problemas que había suscitado la representación española en la Bienal en los círculos comunistas.

“Emblematic Games (Bounds of Significance)”¹⁴⁴. Para realizar el cambio no pareció problemático que Genovés nunca hubiera formado parte del grupo de grabadores. Ya no se trataba de que fuera una exposición elaborada en torno a una tesis, sino de que, conscientemente, se estaba dando una idea equivocada.

Tras la muerte del dictador, Estampa Popular hubo de plantearse si su actividad había de continuar. En realidad, esto suponía pensar si habían nacido como un grupo de oposición al dictador o si su objetivo era más amplio, y buscaban denunciar las situaciones de injusticia. Para algunos, tras lo que muchos habían calificado como crisis, era necesario que Estampa Popular, pionera en la oposición al régimen, resurgiera de sus cenizas para seguir señalando los problemas de la transición a la democracia. En ese sentido cabría interpretar la presentación de Ramón Nieto en la exposición en la galería Ramón, que tuvo lugar entre el 12 de mayo y el 12 de junio de 1976. En ella se apreciaba un tono epilodal, un sentimiento de lejanía con respecto a la agrupación que, a pesar de lo esperanzado del final, corroboraba que existía la sensación de que algo sustancial había cambiado. El galerista presentaba un panorama de utopía rota y desoída cuando introducía a sus artistas para terminar, prácticamente, celebrando una resurrección.

“[Los artistas de Estampa Popular] querían que el arte descendiera también desde los olímpicos artificiales hasta la gota de sudor.

La sociedad española no se mostró especialmente entusiasta con aquella revelación que pretendía zarandear su siesta desde la literatura, el cine, el teatro, la pintura. Digamos, a estas alturas, cuando ya los hijos de aquellos que quisieron un arte sin disfraces van a empezar a pedir vela en este entierro, que la sociedad instalada fumigó aquellos movimientos que le olían a suburbio con un frasco de zetazeta, se lavó las manos, “miró al soslayo, *quedóse*, y no hubo nada”.

Y los que se pretendieron destinatarios de aquel arte popular, no se enteraron, porque nadie lo puso a su alcance, nadie se lo llevó.

Esta historia, que parece triste, no lo es, porque falta en ella el final, el desenlace: el tiempo no ha podido borrar aquellas huellas. Y la prueba es esta nueva aparición, bajo los focos, de aquellos que plantaron sus pinceles en la tierra.

¹⁴⁴ Los datos que manejamos son los proporcionados por los catálogos de ambas muestras. VV.AA., *La Biennale di Venezia...*, Op.cit., 1976; BOZAL, Valeriano; LLORÉNS, Tomás (comisarios), *Biennale de Venècia. Avantguarda artística i realitat social a l'Estat espanyol 1936-1976* (catálogo de la exposición), Barcelona, Fundación Joan Miró, 1976.

Están vivos, miradlos. Se diría que han reverdecido, que han retoñado también, que están en flor.”¹⁴⁵

Ahondando en la idea de que no habían desaparecido, el Grupo Guernica elaboró un dossier sobre la agrupación con motivo de esta última exposición. Lo tituló “Estampa Popular no ha muerto” y, en él, hacía un balance de la experiencia, presentándola, como algo vivo pero, paradójicamente (aunque en la misma línea de Ramón Nieto), también como una iniciativa fallida al decir:

“A Estampa Popular siempre se le ha criticado los escasos resultados prácticos alcanzados en el terreno estético. Su esclerotización en formas caducas, su gesticulación naturalista, su toma de posición hasta extremos abiertamente panfletarios y su miserabilismo populista son los elementos más comunes de este balance negativo.”¹⁴⁶

En 1976, tras cuatro años de inactividad¹⁴⁷, cuando se iba extendiendo la idea de que el realismo social, en general, y Estampa Popular, en particular, eran cosa del pasado, se presentó el primer trabajo de investigación universitario sobre Estampa Popular de Madrid de que tenemos noticia¹⁴⁸. En 1978 se elaboró otro sobre el grupo sevillano¹⁴⁹. Con estos trabajos se pretendía poner en claro la trayectoria de las agrupaciones y reclamar para ellas un lugar en la historia del arte. Se trataba, eso sí, de investigaciones que se encargaban sólo de un grupo, aquél que era más cercano a cada una de las autoras. Seguramente la elección de estos temas tuvo que ver con que, aunque en cierto sentido se las relacionara con el pasado y con la historia, se

¹⁴⁵ NIETO, Ramón, *Estampa Popular...*, *Op.cit.*, 1976, s/p.

¹⁴⁶ EQUIPO GUERNICA, “Estampa Popular no ha muerto”, en *Gazeta del arte*, Madrid, 20 de junio de 1976, p. 18. Algunas de las caracterizaciones de Estampa Popular mencionadas por el autor habían aparecido, aunque no siempre aludiendo directamente al grupo, en publicaciones como DOMÉNECH, Ricardo, “Estampa Popular”..., *Op.cit.*, marzo de 1963, recogido en DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *La crítica de arte...*, *Op. cit.*, 2004, pp. 432-435; SASTRE, Alfonso, *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 27; CHAMORRO, M^a Inés, “El realismo en su contorno”..., *Op.cit.*, 1965, pp. 22-23; BOZAL, Valeriano, “Juan Genovés”..., *Op.cit.*, diciembre de 1966, p. 7.

¹⁴⁷ En la cronología del grupo que aparece en el catálogo de la galería Ramón la última exposición del grupo que se cita es la de la galería Antonio Machado, de 1972. Cfr. NIETO, Ramón, *Estampa Popular* (catálogo de la exposición), Madrid, 1976, s/p.

¹⁴⁸ RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, *Aproximación a la pintura realista...*, *Op. cit.*, 1976.

¹⁴⁹ MARQUÉS FERRER, Virginia, *Estampa Popular: el Grupo Sevilla* (memoria de licenciatura inédita), Universidad de Sevilla, 1978.

trataba de las agrupaciones que seguían formando parte de la actualidad. De un lado, Estampa Popular de Madrid seguía en activo como tal y, de otro, Cristóbal Aguilar y Francisco Cuadrado llevaban a cabo un trabajo que, aunque era individual, siempre asociaban a Estampa Popular de Sevilla.

En 1976 se publicó la carpeta *Decálogo para la Democracia Española*. Aunque, en este caso, las serigrafías que la componían eran todas obra de Ortega, en la portada de la carpeta aparecían las iniciales “EP/O”. Por el tipo de letra y por lo que ya se venía viendo en esta época, esto nos hace pensar inmediatamente en Estampa Popular, y también en que la “O” indicaría la autoría de Ortega, cuyo nombre aparecía justo debajo¹⁵⁰. Es el único ejemplo que conocemos en que Ortega incluía a Estampa Popular en una producción personal. Podría ser que, con ello, se refiriera al papel desempeñado por los miembros del grupo en la edición de la carpeta, aunque se nos escapa en qué pudo haber consistido esta colaboración. También es posible que, al tratarse de una obra destinada a una difusión a una mayor escala que el grabado tradicional, Ortega decidiera que aquello formaba parte de su trabajo con el grupo.

En 1977 se celebraron dos exposiciones de Estampa Popular, una en el CAUM y otra en la galería Estiarte de Madrid¹⁵¹. Ambas tuvieron lugar del 20 de mayo al 11 de junio. Poco antes, el 9 de abril, se había legalizado el PCE, al mismo tiempo, Ortega estaba celebrando una exposición en Afinsa. En mayo de 1977, también se llevó a cabo la presentación de los artistas madrileños del PCE en una galería de la ciudad¹⁵². El 17 de junio, tan sólo unos días después de cerrarse las muestras en el CAUM y en la galería Estiarte, tuvieron lugar las primeras elecciones democráticas. Ortega encabezaba las listas del Partido al

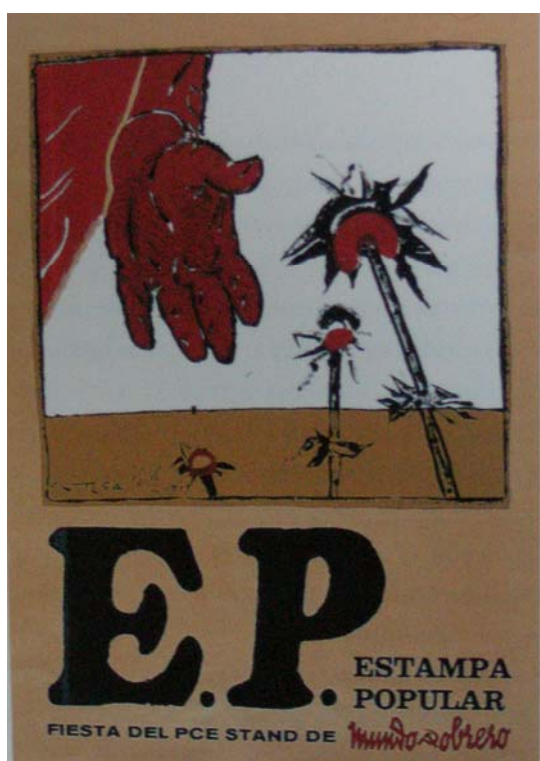
¹⁵⁰ Una de estas imágenes apareció, de hecho, en la portada de *L'Humanité dimanche*, de diciembre de 1976, felicitando el año y con el título de “Espagne, de l'ombre à la lumière”. Cfr. *L'Humanité dimanche*, diciembre de 1976, portada.

¹⁵¹ En la exposición de Estiarte, en la portada del catálogo y en las invitaciones se hablaba de Estampa Popular, no obstante, en las páginas interiores, justo antes de especificar los nombres de los artistas, se hablaba de Estampa Popular de Madrid. No obstante, como ya se ha dicho, normalmente, en estos años es que se hable, simplemente, de Estampa Popular y que, con ello, se haga referencia al pequeño grupo de grabadores ya mencionados.

¹⁵² Cfr. “Carrillo, “No vamos a imponer ninguna estética”, en *Guadalimar*, nº23, Madrid, mayo de 1977, p. 15.

Congreso por Ciudad Real, aunque su candidatura no tuvo allí ningún éxito¹⁵³. En las exposiciones celebradas en Madrid participaron Francisco Álvarez, Ortiz Valiente, Delgado, Alcacer y Zamorano, además de Ortega y de Palacios Tardez. Este último sólo estuvo representado en la muestra de Estiarte, no en la del CAUM. No sabemos qué pudo motivar el que Palacios volviera a exponer con el grupo, después de haberlo abandonado casi quince años antes.

La coincidencia en fechas de todos los eventos anteriormente mencionados no nos parece fortuita. Las exposiciones son una buena forma de lograr difusión. Dada la comprobada capacidad organizativa de Ortega así como su candidatura política, no es de extrañar que, tanto él como el PCE, pusieran de su parte para posibilitar o impulsar estas muestras. En todo caso, resulta sorprendente que se celebraran dos exposiciones con los mismos artistas, en la misma ciudad, y al mismo tiempo.



Estampa Popular, cartel para el stand de *Mundo Obrero*, fiesta del PCE, junio de 1977

Por otra parte, en la fiesta de *L'Humanité* de 1977, se vendieron unas colecciones de postales de Estampa Popular realizadas por *Mundo Obrero*,

¹⁵³ Esto fue una gran decepción para el artista, que, a partir del Congreso del PCE de 1978 ya no vuelve a aparecer como miembro del Comité Central del PCE. Cfr. ÁLVARO OÑA, Francisco Javier, *El realismo social en la obra de José García Ortega. Una visión crítica en el arte del franquismo* (tesis doctoral inédita), Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p.183.

cuyo nombre aparecía en cada postal. La portada de esta colección coincidía con un cartel que anunciaba el stand de *Mundo Obrero* en una Fiesta del PCE. Se trató seguramente de la fiesta celebrada en Torrelodones el 16 de junio de 1977, festejando la legalización del Partido. Probablemente, la colección se hizo para esta fiesta española y, posteriormente, fue llevada a la francesa.

Las exposiciones de 1978, tras los poco halagüeños resultados para el PCE en las elecciones, tuvieron lugar en salas que estaban fuera de Madrid y en varias Casas del Pueblo de la capital. Los grabadores inauguraron la librería-galería Miguel Hernández de Talavera de la Reina (Toledo) con una exposición que estuvo abierta del 25 de febrero al 11 de marzo. Bajo el patrocinio de la Caja General de Ahorros y el Monte de Piedad de Ávila expusieron, igualmente, en los salones del Ayuntamiento de Arévalo, entre el 1 y el 12 de abril, y en la sala de arte de la entidad en Ávila, del 13 al 21 de ese mismo mes.

Las tres exposiciones anteriores tuvieron programas de mano muy similares, con idéntico texto introductorio y participantes. En esta ocasión, seguramente fue Arturo Martínez quien se encargó de las gestiones con la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Ávila que habría llevado las obras por algunas de sus sedes. En los programas de mano se redefinía la agrupación en función de unos parámetros actualizados¹⁵⁴, ahora la característica fundamental de su trabajo era la difusión del arte en la sociedad. Cuando, en teoría, se podía llamar a las cosas por su nombre, no tenía mucho sentido atribuirse esa función:

“Estampa Popular aglutina a sus componentes en torno a una actitud que hace mención al hecho artístico como plasmación en manchas, volúmenes, colores y líneas de una escuela o tendencia estilística. Como movimiento heterogéneo son varias las estéticas de los pintores de Estampa popular. Lo que pretende plasmar en su actuación colectiva, su quehacer social (...) La posición de Estampa Popular es ética y no meramente estética, es la práctica no elitista de un principio de oficio, consciente de su repercusión social. ¿En qué se plasma en concreto este principio de oficio? Existe una urgente necesidad de entrar en comunicación directa con el pueblo,

¹⁵⁴ El texto de la exhibición celebrada en Talavera fue recortado en las muestras que le siguieron: se eliminó, precisamente, la parte en la que explicaban la importancia del grupo en el pasado, tratando de ligarlo a sus objetivos presentes. Cfr. GONZÁLEZ, Vicente F.; VERDE, Javier F., *E.P.* (programa de mano de la exposición), Talavera de la Reina, 1976.

de romper los canales “normales” de distribución del Arte. Su instrumento es la OBRA GRÁFICA que por su simpleza, economicidad y reproductividad permite:

- 1.º Producir grandes series de obras a precios bajos y asequibles.
- 2.º Distribuir a través de canales montados directamente por Estampa Popular o en conexión con todo tipo de organización popular.
- 3.º Desmitificar el Arte y el Artista: al entrar en un proceso de producción industrial sientan las bases para eliminar de la obra su carácter único, fetichista; y el artista su endiosamiento creativo.”¹⁵⁵

Como puede observarse en el texto, aunque lo seguían mencionando más arriba, entre los tres objetivos principales del colectivo ya no se encontraba la función social, ésta se canalizaba a través de otras vías. La crítica al poder que se veía antes en sus grabados, se sustituía ahora por la crítica a la estructura, que seguía haciendo del arte un artículo de distinción social. Se podría encontrar cierto paralelismo y coherencia entre estas ideas y las de los inicios del grupo, sin embargo, el vocabulario era tan diferente¹⁵⁶ que nos hace pensar en una intención de reorientarlo, quizá no tanto en relación con sus componentes (aunque también, puesto que la estética de su trabajo había cambiado), como en relación con el público. Como en el caso de la galería Ramón, se volvía a insistir en que el grupo seguía en activo. A tenor de las obras reproducidas en el programa de mano, y tal y como se anunciaba en la presentación, se expusieron obras de estéticas muy diversas. Éstas iban desde el grabado de Ortiz Valiente que representaba a Miguel Hernández en la cárcel, en el más puro estilo asociado al grupo, hasta los grabados calcográficos de aspecto onírico, y hasta surreal, de Zamorano.

¹⁵⁵ GONZÁLEZ, Vicente F.; VERDE, Javier F., *E.P.* (programas de mano de las exposiciones), Talavera de la Reina, Arévalo, Ávila, 1978, s/p.

¹⁵⁶ Basta comparar, por ejemplo, el escrito de las exposiciones de 1978 con el de la muestra en el Club Pueblo, de 1966, donde Fernando Castelló destacaba estos tres aspectos de las estampas del colectivo (tras haberlo ligado también a las ideas de Bertolt Brecht): “El artista popular debe cumplir su misión tanto por la desvelación de la realidad en su temática, como por el vehículo utilizado. Debe expresar al pueblo en marcha y hacerlo en su lenguaje, en el que el pueblo nunca ha dejado de expresarse por sí mismo pese a la enajenación semántica en que le mantiene el sistema burgués. Lenguaje que, en mi opinión, han reencontrado los artistas que aquí exponen:/ -Porque el grabado de Estampa cumple satisfactoriamente la función de “panfleto” estético y social, por su propia naturaleza múltiple, al ser “uno para muchos”, en lugar de “uno para un elegido”./ -Porque se realiza con él una redistribución de la propiedad artística./ -Porque en el grabado se conjugan la creación artística individual y la artesanía popular./ Veo en estos grabados encinas por cuyas raíces fluye al tronco áspero el jugo popular.” CASTELLÓ, F.; CASTELLET, J. M., *Exposición grabados de Estampa Popular* (programa de mano de la exposición), Madrid, 1966, s/p.

Pero, para poder seguir adelante, no sólo había que definir los objetivos para el presente, también era necesario establecer una relación con el pasado. Quizá por eso Juan Ángel Vela se dedicaba a explicar la relación del trabajo de los grabadores con formas populares de arte. Así lo hacía en la presentación de la muestra celebrada del 14 al 28 de noviembre de 1978 en la Escuela de Capacitación Social de Trabajadores *Francisco Aguilar y Paz*. Conferencias (de Ortega y de Alcácer), proyecciones y coloquios, volvieron a animar, una vez más, una exposición de Estampa Popular en un centro creado para los trabajadores.

No obstante, lo más sorprendente era que el programa de mano de la exposición contenía un escrito de Ortega que se esforzaba en explicitar la separación entre Estampa Popular y el PCE¹⁵⁷. Se trataba de un vínculo que, hasta entonces, muchos suponían y que, además, nadie se había preocupado de desmentir. De hecho, varios militantes muy cercanos a los artistas estaban convencidos de esa relación entre los grupos de grabado y el Partido¹⁵⁸.

La idea de que Estampa Popular había ido aglutinando todas las fuerzas plásticas antifranquistas que se recogía en su escrito, expresaba, más bien, lo que había defendido Ortega para favorecer la incorporación de artistas a los grupos. El grabador comunista había explicado este recurso al hablar del enfoque de su trabajo entre los artistas en un informe a sus camaradas¹⁵⁹. Pero, si bien es cierto que él siempre defendió la unión de artistas de tendencias ideológicas diferentes contra el franquismo, no lo es menos que su intención era también tratar de acercarlos al comunismo¹⁶⁰. En una situación

¹⁵⁷ Cfr. GARCÍA ORTEGA, José, "Lleva mucha razón Agustín Ibarrola...", en *E.P.* (programa de mano de la exposición), Madrid, noviembre de 1978, s/p.

¹⁵⁸ Cfr. Declaraciones de Armando López Salinas y Fernando Castelló, en entrevista con la autora, Madrid, 22 de febrero de 2007 y 15 de enero de 2008, respectivamente.

¹⁵⁹ Recordemos, por ejemplo, las menciones a la reunión de talentos contra el franquismo, independientemente de que su opción ideológica y plástica se correspondiera exactamente con las que defendía el partido. Cfr. GARCÍA ORTEGA, José, *Informe del camarada Ortega al C.C.*, fechado en noviembre de 1953, pp. 32-33, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 51-53. (Este informe es el mismo que se puede encontrar en la Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega)

¹⁶⁰ Baste para ello ver las continuas referencias que hacía el pintor a las estrategias que habían de emplearse para acercar a los antifranquistas no comunistas a sus posiciones. Así ocurre, por ejemplo, en el informe del grabador al Comité Central en 1953. Cfr. *Idem*, noviembre de 1953.

como la de finales de los setenta, en la que los comunistas habían perdido popularidad, era importante hacer hincapié en el carácter de resistencia de los grabadores, dejando de lado el espinoso tema de su relación con el PCE. Ortega se estaba, pues, encargando de poner al día la interpretación del pasado del grupo y lo ligaba a su presente. Para ello, lo definía como un espacio que se podía aglutinar a todos los que apoyaran a la democracia.

La intención de separar su trabajo del PCE parecía ser habitual entre varios artistas del Partido en estos momentos. También Ibarrola acababa de publicar entonces (y, de hecho, Ortega lo mencionaba en su texto) sus recuerdos de esos años, recogidos en varias entrevistas¹⁶¹. En ellas también hablaba de la separación entre el movimiento de grabadores y el Partido. No sabemos si ellos, militantes ambos, comprometidos ambos, líderes de sus respectivos colectivos ambos, siempre lo vieron realmente así o si se trató de una opinión que fue cambiando con el tiempo y que tenía que ver con la relación de cada uno de ellos con la política¹⁶².

De todos modos, no iba a resultar fácil desvincular la experiencia de los grabadores de la política. Poco después tuvieron lugar varias exposiciones en distintas Casas del Pueblo de Madrid. Una fue a finales de 1978, en la Casa del Pueblo de Chamberí, otra se celebró en la Casa del Pueblo de Tetuán. Finalmente, Antonio Leyva mencionaba una muestra más, realizada en el Casino de Madrid¹⁶³. El vínculo establecido entre el PCE y el PSOE en los Pactos de la Moncloa quizá ayudó a contar con estos nuevos espacios. Es más, en algunos medios, se empleó la exposición para destacar las iniciativas de los socialistas en todo lo relacionado con el pueblo, de hecho Tierno Galván

¹⁶¹ ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola ¿un pintor... Op. cit.*, 1978.

¹⁶² Quizá esto tuviera que ver también con cierto desencanto ante la política y la trayectoria seguida por la política en España en general y, a veces, del partido en particular. José Ortega asistió por última vez a un congreso del partido (el IX Congreso del PCE que se celebró en Madrid) como miembro del Comité Central en abril de 1978. Cfr. ÁLVARO OÑA, Francisco Javier, *El realismo social en la obra de José... Op. cit.*, 2007, p. 190.

¹⁶³ Leyva no proporciona la fecha de la muestra, al parecer, el catálogo iba firmado por Castro Arines y Ángel Aragonés. Cfr. LEYVA, Antonio, "Estampa Popular: un trayecto hacia una utopía", en ALAMINOS, Eduardo; BARRENA, Clemente (comisarios), *Estampa Popular de Madrid... Op. cit.*, 2006, p. 53.

que, desde no hacía mucho, ocupaba la presidencia de honor del PSOE, acudió a la inauguración de una de ellas¹⁶⁴.

Hubiera sido o no un fracaso, lo cierto era que Estampa Popular había sido una iniciativa pionera en su época, un “chorro de aire fresco”¹⁶⁵. Como tal trató de rendírsele homenaje en 1981. Entonces, entre los días 25 de septiembre y 10 de octubre, la Sala de Arte de la Casa de Campo de Madrid abrió al público la primera exposición sobre Estampa Popular con afán retrospectivo. Casi todos sus componentes eran mencionados en esta exhibición. En su presentación se reconocía que la situación había cambiado y se expresaba la imposibilidad de reactivación. Con esta retrospectiva, en cuya organización se había tenido en cuenta a los propios artistas y que había recibido el apoyo de la Diputación de Madrid, se cerraba definitiva y conscientemente la actividad de Estampa Popular:

“Pretendemos con esta exposición iniciar un balance –que se verá continuado por una próxima publicación- del movimiento de Estampa Popular, que ha sido injustamente olvidado por la crítica y la historiografía artística españolas. (...) era necesario un conocimiento visual de la práctica artística de Estampa Popular. Nuestra intención no es revitalizar un movimiento artístico que se desarrolló en unas condiciones sociopolíticas que no son las actuales, sino dar a conocer un aspecto más –y de no escasa importancia- del arte español durante los años del franquismo.”¹⁶⁶

La publicación a la que se hacía referencia en estas líneas era, seguramente, el libro que resultó de la tesis doctoral de Ricardo Marín Viadel¹⁶⁷. Éste no trataba sólo de las agrupaciones de grabadores, sino que se

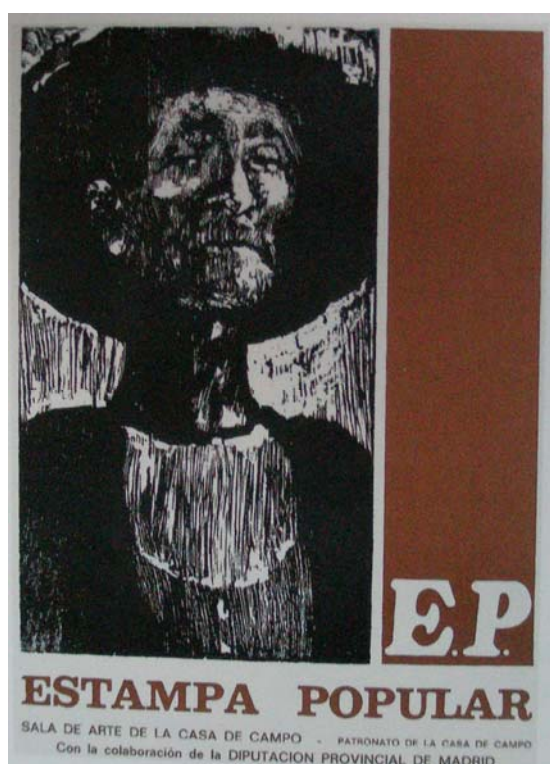
¹⁶⁴ E.r.v., “Exposición de Estampa Popular”, 7 de enero de 1979. Agradecemos a Francisco Álvarez que nos proporcionara este material.

¹⁶⁵ Así lo consideraba Antonio Gállego (aunque juzgara que muchas de sus obras habían constituido un error estético) que, además, prestaba más atención en su escrito a los grupos catalanes y madrileño, si limitarse a la polaridad Madrid-Valencia habitual. “Estampa Popular, fundada en Madrid en 1960, con claras connotaciones políticas y de expansión del grabado en capas populares, pronto expandió la idea por gran parte de la geografía nacional a partir de 1962 (...). Como en Madrid y en otras ciudades españolas, el experimento fracasó pronto, ahogado por la persecución oficial y, aunque duela decirlo, por la maldad intrínseca de muchas de las obras ofrecidas; muchos confundieron lo “popular” con el descuido y la falta de habilidad, pero el intento constituyó un chorro de aire fresco que merece ser estudiado a fondo y no sólo desde el punto de vista artístico.” Cfr. GÁLLEGO, Antonio, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 461-462.

¹⁶⁶ *E.P. Estampa Popular* (catálogo de la exposición), Madrid, 1981, s/p.

¹⁶⁷ Cfr. MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo plástico...*, *Op.cit.*, 1981.

ocupaba de varios colectivos relacionados con el realismo y con Valencia. Estampa Popular de Valencia, Equipo Realidad y Equipo Crónica se encontraban así reunidos en el análisis del autor. Su trabajo constituía el primer balance académico que se publicaba de uno de los grupos y, como tal, fue celebrado no sólo en esta exposición, sino también en algunas publicaciones progresistas del momento¹⁶⁸. También se percibía el peso de lo establecido en la temática de los primeros trabajos universitarios de cierta envergadura realizados sobre Estampa Popular. No en vano, Madrid, Sevilla y Valencia se convertían en los ejemplos más llamativos (por conocidos) para los investigadores.



Estampa Popular, cartel de la exposición en la Sala de arte de la Casa de Campo, septiembre-octubre de 1981

La muestra de 1981 se completó, en su acto de clausura, con una mesa-colquio titulada *Arte y compromiso social* en la cual participaron Valeriano Bozal, Luis Garrido, José Hierro y Pascual Palacios Tardez. Una selección curiosa de contertulios, si tenemos en cuenta que no eran los artistas que más tiempo habían permanecido en el grupo, ni los críticos más benévolos para con

¹⁶⁸ SENABRELL, C., "Ricardo Marín Viadel: El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)" (recensión bibliográfica), en *Cimal*, Valencia, 1982, p. 69.

su trabajo que, como mucho, consideraban un paso más hacia otras iniciativas de mayor interés¹⁶⁹.

Fue la última exposición de Estampa Popular con afán de combate y de presente. La retrospectiva de la Casa de Campo cerraba toda posibilidad de continuidad en este sentido, al tiempo que abría una nueva modalidad de mostrar estas estampas. Al parecer en 1982, probablemente en relación con el golpe de Estado del 23 de Febrero de 1981, hubo intenciones de recuperar Estampa Popular¹⁷⁰ pero esto no llegó a concretarse.

¹⁶⁹ Recordemos que Garrido y Palacios permanecieron poco tiempo en el grupo, por motivos diferentes ambos lo habían abandonado ya en 1962. Por otra parte José Hierro y Bozal habían sido dos de los primeros en señalar las deficiencias, riesgos y problemas que percibían en el funcionamiento del colectivo.

¹⁷⁰ Así lo indican algunos estudios acerca de Estampa Popular. Cfr. GANDÍA CASIMIRO, José, *Estampa Popular...*, *Op. cit.*, 1996, p. 19. / Es posible que esta posibilidad se contemplara a raíz del revuelo que supuso que Ortega expusiera un cuadro acerca del reciente golpe de Estado en la edición de ARCO de ese año. Es muy probable que esto hiciera que, algunos artistas, ante el impacto de esta obra, volvieran a plantearse que, quizá, podrían modificar algo el mundo con su trabajo.

A MODO DE EPÍLOGO



Manuel Calvo, Luis Garrido, J. Antonio Alcácer, Francisco Álvarez, Ricardo Zamorano, Adán Ferrer y Dimitri Papagueorguiu durante la mesa redonda que inauguró una exposición retrospectiva de Estampa Popular de Madrid en la galería Muga, marzo-abril de 2007 (fotografía de la autora)

Los artistas no dejaron de trabajar. Entre finales de 1983 y principios de 1984, cuatro antiguos miembros de Estampa Popular expusieron juntos en distintos espacios culturales de Madrid¹. La muestra se titulaba *Cuatro Grabadores*. En ella Álvarez, Duarte, Ortiz Valiente y Zamorano mostraban obras relativamente recientes. Quizá Francisco Álvarez se refiriera a estas exposiciones cuando hablaba de esa época en una entrevista:

“Desconozco lo ocurrido en los grupos de fuera de Madrid, pero en el de Madrid, que fue el primero que se creó y el último que se disolvió, la gente empezó a pensar que ya no era necesario, ya había muerto Franco en el 75 y el antifranquismo perdió sentido. Nadie dijo “se acabó”, fue algo natural. Incluso se hicieron al final unas exposiciones de grabado muy interesantes en las que quienes estábamos éramos de EP [Estampa Popular] pero ya no se llamaron EP sino algo así como Taller de Grabado. Fueron exposiciones en institutos de toda la provincia de Madrid y, en algunos casos, con este tórculo que tengo en el taller, se realizaban estampaciones a la vista del público. Se hizo un cartel y un catálogo que estaban muy bien. El catálogo lo escribió José de Castro Arines, que fue el único que apoyó sin reservas a EP, desde el principio y hasta el final. Él nos preguntó por qué aquellas exposiciones no aparecían como de EP si todos los que participábamos éramos los mismos, pero ya se había pensado que no. Se extinguió.”²

Pero ahora, ocurría que, aunque el nombre ya no se mantenía para denominar al grupo, los comentarios sobre la exhibición tenían que ver casi exclusivamente con él. Efectivamente, en los programas de mano³, Castro Arines hablaba sólo de ello y, en una de las muestras al menos, se organizó una mesa redonda sobre Estampa Popular. Participaban en ella Valeriano Bozal, Antonio Gallego y José de Castro Arines. Y es que, a muchos de sus componentes, les iba a resultar muy difícil desarrollar su trabajo pictórico desligados de aquella agrupación, del arte social y comprometido⁴. Aunque, en

¹ Nos referimos a muestras como la que tuvo lugar en la galería Tórculo, entre el 13 de diciembre de 1983 y el 7 de enero de 1984, ésta pudo verse también en lugares como el Centro Municipal de Cultura de Getafe, entre el 26 de marzo y el 13 de abril de 1985.

² Declaraciones de Francisco Álvarez, recogidas en BARRENA, Clemente; GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier; ÁLVAREZ, Francisco, *El movimiento Estampa Popular... Op. cit.*, 2007, p. 37.

³ Cfr. CASTRO ARINES, José de, *Cuatro grabadores* (catálogos de las exposiciones), Madrid, 1983/84 y 1985.

⁴ Es el caso, con matices, de Francisco Cortijo. Éste contaba con una trayectoria previa al Grupo Sevilla, pero el hecho de que continuara trabajando en torno al realismo y la figuración,

un sentido estricto, habían cesado sus exposiciones, la sombra de Estampa Popular no les abandonó. Durante varios años no se expusieron sus obras, pero no fueron olvidados. Otro asunto era de qué modo juzgaban su aportación los distintos autores. Si, para unos, su compromiso social o político, era una de las razones de su importancia y de su inclusión en su estudio; para otros, se trataba simplemente de la causa de un atraso⁵.

En 1987 uno de los grupos de Estampa Popular expuso por primera vez en un centro de arte. El centro *Alexandre Cirici* de L'Hospitalet de Llobregat mostró los grabados de Estampa Popular de Cataluña que habían sido donados por la Asociación de Amigos de la Música al Museo Municipal en 1971, el año anterior a que el museo abriera sus puertas. Recordemos, que esta asociación había acogido en 1966 la *I Exposición Nacional de Estampa Popular*, quedándose con los grabados que no fueron vendidos. La apuesta de esta organización por el apoyo al arte catalán progresista, llevó a que se preocuparan desde muy temprano por conservar estas obras y por difundir la importancia de grupos como Estampa Popular en Cataluña⁶. Es interesante observar que Cirici no había sido uno de los grandes defensores de Estampa Popular y que, sin embargo, un centro dedicado a él se ocupaba de los grabadores.

En mayo de 1990, treinta años después, en Madrid, se volvieron los ojos al pasado en un ciclo de exposiciones por décadas que arrancaba,

así como su conocido compromiso político, ha llevado a que su etapa junto a los grabadores sea de las más comentadas de su producción. Cfr. RAYA TÉLLEZ, José, *El pintor Francisco Cortijo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

⁵ Mientras que para Ana María Guasch, la obra de Estampa Popular en Sevilla era muy importante para entender la creación de los años sesenta en la ciudad, en una exposición celebrada al año siguiente la evaluación final era muy negativa. El trabajo de las agrupaciones andaluzas era considerado “un paso atrás”, “un laborioso rodeo en la búsqueda de soluciones más personales, un pesado lastre con el que más de uno todavía se enfrenta”. Cfr. GUASCH, Ana María, *40 Años de pintura en Sevilla (1940-1980)...*, Op. cit., 1981; GUASCH, Ana María, “Realismo y realismos en Sevilla”, en *Tekné*, Madrid, nº 1, 1985, pp. 93-109; RIVAS, Francisco (selecc.); SYCET, Pablo (coord.), *Pintores de Andalucía* (catálogo de la exposición), Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1982.

⁶ Así, por ejemplo, en un artículo de prensa que comentaba esta exposición, se hablaba de que Estampa Popular había nacido en 1965 (que era, en realidad, la fecha de nacimiento del núcleo catalán) y se lo relacionaba casi exclusivamente con la tradición catalana. La única mención que se hacía del resto de agrupaciones, tenía que ver con la Exposición Nacional que había tenido lugar en L'Hospitalet de Llobregat. Cfr. “Una exposició rescata dels arxius la “Estampa Popular” dels seixanta”, en *Avui*, Barcelona, 30 de diciembre de 1987, p.3.

precisamente, en los años sesenta⁷. En el catálogo de esta exhibición, se incluían testimonios de algunos de los más importantes protagonistas del periodo, así como la selección de obras y de un repertorio de textos representativos. Este evento tenía un interés considerable pues suponía, no sólo reconstruir el relato de unos años, sino también difundirlo entre un público más amplio.

A pesar de eso, algunos artistas no estaban conformes. No se reconocían en el retrato. En junio la revista *Crónica*³ dedicó un número especial a esta misma década. La publicación estaba dirigida por Antonio Leyva, que había colaborado con el movimiento antifranquista y también con los creadores de Estampa Popular. En esta publicación se daba voz a artistas y críticos, se recogían manifiestos significativos (entre ellos la *Declaración de Principios* de Estampa Popular, fechada en 1967) y se hacían referencias continuas a la exhibición madrileña, en forma de juicios tanto positivos como negativos. La selección de artistas realizada fue uno de los aspectos más comentados. En este sentido, la agrupación de grabado madrileña parecía ser una de las principales maltratadas. En ello ahondaba el testimonio de Ricardo Zamorano, recogido en la revista:

“La representación del Grupo de Grabadores de Estampa Popular, creo que es lo más lamentable de la muestra. Se pidió a sus componentes que participaran como grabadores del Grupo y, en el montaje, no aparecen como tal, situados en un espacio unitario, sino dispersos entre cuadros de otros artistas con los que nada tienen en común, con lo que queda anulada la intención de “grupo” e incluso su entidad individual, al ser obra pequeña, engullida por cuadros de mayores dimensiones. Me pregunto si habrá alguna oculta intención en esta dispersión y ocultamiento y más, teniendo en cuenta que están ausentes de la exposición otros grabadores que participaron en Estampa Popular.”⁸

Como bien indicaba Ricardo Zamorano en el fragmento anterior, siempre se había tenido que solicitar la colaboración de los grabadores para poder

⁷ La muestra *Madrid, el arte de los 60* inauguraba la nueva sala de exposiciones de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid. A esta exhibición siguieron otras, dedicadas al Madrid de los 70, de los 50, los 80, los 40, etc. Cfr. GARCÍA RAMOS, Pedro; MACUA, Juan Ignacio (comisarios), *Madrid, el arte de los 60* (catálogo de la exposición), Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 9-11.

⁸ ZAMORANO, Ricardo, “Ricardo Zamorano”, en *Crónica*³, nº 36, Madrid, junio de 1990, p. 15.

exponer su obra. Hasta entonces había sido, prácticamente, la única manera de conseguir unas obras que, por lo general, no se contaban en la colección de ningún museo. Las tensiones se originaban cuando no coincidía el discurso del comisario y la idea de los artistas, que solían prestarse a un “rescate” que, en casos como el anterior, ellos no siempre habían acabado considerando afortunado.

En 1992 Arturo Martínez, que había sido miembro de Estampa Popular, defendió su tesis sobre el grupo madrileño⁹. En esos años también se realizaban algunos estudios sobre artistas andaluces donde se hicieron interesantes aportaciones sobre los grupos, aunque de forma tangencial¹⁰. No obstante, el interés académico no impedía que Estampa Popular siguiera suscitando juicios tan negativos como el de Antonio Bonet:

“la pintura y los grabados de Estampa Popular eran la iconografía de una España cutre, castiza y cateta. Interesante es señalar que pronto caería en lo anecdótico y que nunca alcanzaría el consenso popular que sus creadores habían pensado le concederían las masas. El pueblo español no (...) quería verse retratado tal como era y vivía en su lugar de origen. Su aspiración era emigrar a la ciudad, en donde podría gozar de una mejor existencia, vestirse de otra manera, dejar la silla de enea y disfrutar cómodamente en un sofá de skai. La población lo que quería era tener un pequeño SEAT y olvidar las penurias.”¹¹

En sus afirmaciones los historiadores trataban de revestir sus juicios de una distancia que, en la mayoría de los casos, era inexistente. La mayoría de los que han historiado a Estampa Popular, la habían visto en activo, aunque sólo fuera en sus últimas etapas. Es el caso de Valeriano Bozal, preocupado desde siempre por el arte realista, popular, comprometido, que había participado en las reuniones de los artistas de Estampa Popular de Valencia. El que había sido una de las figuras fundamentales en la elaboración del discurso para la representación española en la Bienal veneciana de 1976, partidario del

⁹ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales de “Estampa...”* Op.cit., 1992.

¹⁰ Es el caso del trabajo de investigación y la tesis de José Raya Téllez sobre Cuadrado y Cortijo, respectivamente. RAYA TÉLLEZ, José, *Arte y compromiso social...*, Op.cit., 1995; RAYA TÉLLEZ, José: *El pintor Francisco...*, Op.cit., 2000.

¹¹ Cfr. BONET CORREA, Antonio, “En torno al año 1957”, en GÁLLEGO, Julián; BOZAL, Valeriano; BONET CORREA, Antonio; MARCHÁN FIZ, Simón, *et alii*, *Arte en España 1918-1994 en la colección de arte contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1995, p. 37.

compromiso así como de la vanguardia artística, retrataba a Estampa Popular de esta manera:

"En cualquier caso, el realismo social jugará un papel que, a juzgar por las realizaciones concretas, puede parecer excesivo. Ello se debe a la fuerte incidencia de la política y la ideología en la vida artística, al carácter polémico que adquieren estos aspectos, al compromiso del artista y del intelectual. Artistas alejados del realismo social como Francisco Mateos o, sobre todo, Antonio Saura, formarán parte de Estampa Popular, y ello indica la importancia que adquiere la actitud "política" (de política artística) más que la estilística (pues la presencia de estos artistas no traerá cambios sustanciales en la orientación estilística general, el realismo social expresionista, de Estampa)." ¹²

La identificación de ideales comunes que se traslucía en el modo en que críticos anteriores habían comentado trabajo de los grabadores, contrastaba con el análisis hecho a posteriori. Con ello no sólo se trataba de distanciarse de los artistas, sino también del pasado propio, para someterlo a un análisis no explícito.

En 1996, Estampa Popular entró en las páginas de periódicos y las salas de exposiciones que nunca había ocupado. El Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), dirigido por Juan Manuel Bonet, dedicó a los grupos una gran retrospectiva comisariada por José Gandía Casimiro. Era la primera vez que se elaboraba un retrato tan ambicioso de lo que tan sólo contaba con estudios parciales, datos escasos, obras dispersas y multitud de testimonios que nunca habían sido recogidos ¹³.

A pesar de que algunos de los artistas no estuvieron totalmente de acuerdo con ciertos planteamientos de la muestra, con el protagonismo que se dio a algunos creadores y a pesar de que había algunas omisiones importantes (la de Estampa Popular Galega era la más flagrante), con motivo de esta exposición se puso a disposición del público el mayor corpus documental y gráfico de Estampa Popular que se había podido ver hasta el momento. Con

¹² BOZAL, Valeriano, *El arte del siglo XX...*, *Op.cit.*, 1995, p. 264.

¹³ La labor de recogida de testimonios de los artistas y algunas otras personalidades relacionadas es una de las aportaciones más destacadas de esta exposición. Pese a su brevedad, los testimonios con que los intelectuales respondieron al cuestionario que se les envió por parte de la organización, son ahora documentos de gran interés.

todo, no se trataba de una muestra exhaustiva y los organizadores eran conscientes de esto. Sin embargo, su objetivo de difundir un conocimiento general de los grupos se cumplió ampliamente, también en el largo plazo, ya que el catálogo del evento era la única obra monográfica y de referencia sobre la agrupación.

A raíz de la iniciativa del museo valenciano, otros espacios dedicados al arte se preocuparon por adquirir y exponer estas estampas. Se trataba de revisar una historia que, durante mucho tiempo, no sólo se había supuesto terminada, sino también cerrada y hasta desfasada. Para “actualizarla” y que quedara al gusto del público actual (los artistas incluidos), era necesario destacar lo que se denominaba un “oficio de poetas”, con altas cotas de aventura, romanticismo, ilusión y quimera¹⁴.

Estampa Popular quedaba convertida en una misión de valientes idealistas desinteresados, en una leyenda¹⁵, en la cual, como ya había defendido Giménez Pericás¹⁶, la estética tenía mucho más que ver con la actitud que con lo puramente visual. La calidad plástica, lo vanguardista, la efectividad política o las ventas, que habían preocupado en otros momentos, se dejaban de lado. Dentro de la más pura tradición literaria española, se trataba de agrupaciones de quijotes, aunque sus gigantes fueran más reales que los del caballero andante.

A esta muestra seguirían otras, pero ninguna ha sido de tipo general, sino que se ha dedicado siempre a una sola de las agrupaciones, o, más bien, a las agrupaciones de una sola comunidad autónoma. De esta forma, en 2002, la muestra *Andalucía y la Modernidad*, comisariada por Mariano Navarro y expuesta en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), incluía en su recorrido por el arte andaluz del siglo XX una sala dedicada por entero a los grupos correspondientes de Estampa Popular, es decir, los de Sevilla y

¹⁴ Cfr. GANDÍA CASIMIRIO, José, *Estampa Popular...*, *Op.cit.*, 1996, pp. 10-11.

¹⁵ En algunos artículos de prensa se habló de “la legendaria Estampa Popular”. Cfr. V.J., “Una oportuna revisión de la Estampa Popular”, en *El País*, suplemento semanal *Babelia*, Madrid, 18 de mayo de 1996, p. 22.

¹⁶ GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, “El realismo, una actitud”, en NICOLÁS, Vidal de; GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, *Estampa Popular de Vizcaya...*, *Op.cit.*, 1962, s/p.

Córdoba¹⁷. Tal y como había sucedido al realizarse la del IVAM, la segunda etapa de la agrupación sevillana seguía sin mencionarse y tampoco se llegaba a ofrecer una valoración positiva de la misma. En este sentido se arrastraba la idea del “paso atrás”, que se había dicho que suponía el realismo social en el camino de los pintores andaluces hacia la vanguardia y su estilo individual.

“Pero Estampa Popular tiene serias limitaciones: nada hace por conectar con el arte de su época, y parece anclada en los años inmediatos a la primera postguerra. Es además culturalmente rígida y veta toda forma que no se dirija primaria y radicalmente contra el franquismo. Asocian arte y política bajo un denominador común, el de la resistencia, y eso perjudica a ambos. En la primera mitad de los sesenta están fraguando en España modos de expresión muy diversos. Son generalmente críticos, pero en ellos se objetivan además mundos individuales y están muy atentos a los diversos lenguajes artísticos del momento para tomar de ellos cuanto estimula tal expresión individual: es un síntoma de una sociedad que empieza lentamente a cambiar.

Estampa popular, ajena a todo eso, padece un curioso error de perspectiva: no entiende su propio éxito. Le sorprende y casi le molesta que en su clientela abunden las capas medias y los profesionales liberales de cierto rango. No les atrae tanto el testimonio de la miseria cuanto esas actitudes cavilosas y desesperanzadas que son la cara interna de todo neorrealismo y lo separan del reportaje. Ésta, que fue la punta más acerada con que castigó al franquismo Estampa Popular, impulsar el descontento de las capas medias, no llegó a comprenderla el propio movimiento. Pero más grave que esta insuficiencia política fue su aislamiento artístico que los incapacitó para buscar formas acordes con la compleja realidad que estaba surgiendo. Es sintomático que, en Valencia, el grupo evolucione hacia un peculiar *pop*, como el Equipo Crónica o el Equipo Realidad: con elementos tomados del *pop* inglés y americano consiguen una nueva calidad pictórica y un alcance crítico –y lúdico– con verdadera vocación de futuro. Esta visión faltó en Andalucía”¹⁸

No se destacaba el carácter heroico y legendario, como había sido el caso en la muestra del IVAM, sino haber tenido éxito sin darse cuenta, a su pesar. Y esto tanto entre el público de clase media como en su crítica al

¹⁷ Se menciona también a un grupo activo en Málaga, aunque suponemos que se refieren a Cristóbal, del Grupo Sevilla, que luego se trasladó a esta provincia y que, como apuntamos en su momento, siguió desarrollando una actividad artística con un fuerte compromiso social y popular. Cfr. NAVARRO, Mariano (comisario), *Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la Generación de los 7*, Sevilla, CAAC, Consejería de Cultura, Cajamadrid, 2002, p. 52.

¹⁸ Cfr. NAVARRO, Mariano (comisario), *Andalucía y la modernidad...*, *Op.cit.*, 2002, p. 53.

franquismo. En realidad el autor se limitaba a aceptar y repetir los tópicos existentes en relación con Estampa Popular, especialmente la idea de que el único grupo innovador fue el de Valencia. A eso se sumaban distintos tipos de prejuicios: los relacionados con la rigidez del realismo socialista (que no del realismo social), una concepción del arte que tiene en el ideal del progreso su principal horizonte y la identificación de la vanguardia española de la época exclusivamente con las propuestas de Equipo Crónica y Realidad. En vez de estudiar la historia de los grupos andaluces a la luz de su contexto, sólo se presentaba una queja porque Estampa Popular no era en Sevilla como sería, unos años después, en Valencia.

Algo muy diferente sucedió en cambio en Cataluña. Entre 2003 y 2005, se celebraron varias exposiciones en relación con Estampa Popular Catalana. Esta vez el resultado fue fruto de la colaboración entre varias instituciones que, además, fueron mejorando y completando la propuesta a medida que ésta se iba ampliando al pasar de un museo a otro. Así se evolucionó de una simple exhibición de fondos a una exposición en la que se ligaba el trabajo de Estampa Popular Catalana con el arte catalán más avanzado del momento.

Todo comenzó como una iniciativa del Museu Monjo de Vilassar de Mar y del Museu d'Historia de L'Hospitalet de Llobregat que se materializó en sendas exposiciones sobre Estampa Popular de Barcelona celebradas en 2003 y 2004, respectivamente. En ellas se expusieron, fundamentalmente, los fondos del Museo de L'Hospitalet, algunas de cuyas piezas ya se habían podido ver allí mismo, en 1985. A continuación esta iniciativa se trasladó a un ámbito mayor: en 2005 el Museu d'Art de Girona se hizo cargo de la colección y la expuso bajo el comisariado de Arnau Puig. En esta exhibición, mucho más ambiciosa y de mayor envergadura que las anteriores, se pretendía situar a los grupos catalanes en el contexto plástico y cultural del momento. Para la realización de estas muestras fue fundamental la colaboración de algunos de los artistas, especialmente la de Esther Boix.

El ámbito catalán era destacado, en ambas muestras, sobre todos los demás, haciéndose énfasis en los elementos que ligaban la propuesta de los grabadores tanto con iniciativas de la tradición catalana, como con eventos contemporáneos y posteriores a su trabajo. Si en otros casos se hablaba de la

falta de vinculación de Estampa Popular con su contexto o de lo anacrónico de su propuesta, aquí se trataba precisamente de hacer hincapié en la trabazón y la coherencia del colectivo con el momento que vivió. Quizá una de las mayores aportaciones del catálogo de la exposición de Gerona¹⁹ sea su documentación gráfica y, sobre todo, el haber fijado una cronología para el conjunto de grupos catalanes y su actividad.

También Estampa Popular de Madrid contó con su revisión. El Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid adquirió una colección de estampas del grupo de grabadores²⁰ que mostró tanto en una exposición temporal, como en la feria *Estampa*, todo ello a principios y a finales de 2006, respectivamente. Los comisarios de la exposición *Estampa Popular de Madrid. Arte y política (1959-1976)* eran Clemente Barrena, director de la Calcografía Nacional, y Eduardo Alaminos, director del Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid. Su interlocutor con el grupo de artistas fue Francisco Álvarez. Esta muestra suponía la entrada en la colección de dicho museo de un corpus gráfico y documental del que carecía. El interés por cubrir esta laguna es buena muestra de la nueva consideración de que están siendo objeto las obras de los grupos en los últimos años. Si bien, en el catálogo, no se aportaban grandes novedades a la hora de analizar al grupo en relación con el tratamiento que se le dio en la muestra valenciana, sí se incorporaban textos que aunaban lo analítico con cierto carácter testimonial, como ocurría con los escritos de Víctor Nieto, Antonio Leyva o José Luis Abellán, que se ofrecían junto con el análisis de técnicas artísticas llevado a cabo por Clemente Barrena.

Antes de celebrarse esta exposición, en mayo de 2005, tuvo lugar otra, motivada probablemente por los preparativos relacionados con la del aludido museo madrileño. El espacio elegido fue, como décadas atrás, el CAUM. El catálogo contaba con una presentación de Antonio Leyva que entonces estaba gestionando la compra de los grabados del grupo por el Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid. Muchos de los grabadores pertenecían al club

¹⁹ Cfr. PUIG, Arnau (comisario), *Cap a una altra realitat...*, *Op.cit.*, 2005.

²⁰ En la realización de estas transacciones fue fundamental la figura de Antonio Leyva al que vimos colaborando con los grabadores desde el principio y que, ahora, ejercía como responsable de la galería Orfila.

y algunos seguían colaborando con sus publicaciones. Esto facilitó, con toda seguridad, el préstamo del espacio y permitió que los artistas se hicieran cargo de la organización. Algo que no ocurría con tanta facilidad en el caso de muestras celebradas en otros ámbitos.

En el primer trimestre de 2007 se inauguró una exposición más en el CAUM. Ésta se realizó contando con la colaboración de algunos artistas (aunque no de todos los antiguos componentes del grupo). Su inauguración quedó recogida en un vídeo que contiene, además, los testimonios de algunos de ellos²¹. Unos meses después, entre el 16 de marzo y el 14 de abril, se celebró una nueva exposición de obras y algunos documentos pertenecientes a la colección de los propios artistas. Esta vez el espacio elegido fue la librería Muga y aquí se procuró que concurrieran todos los miembros del núcleo madrileño. En la inauguración se reunió a casi todos ellos en un coloquio en el que hablaron de su experiencia como grupo y en el cual quedó más que patente la diversidad y complejidad de su historia.

Con estas exposiciones en el CAUM y en la librería se recuperaba el espíritu de las antiguas exposiciones del colectivo. Eran el contrapunto perfecto a la entrada en el museo (en el sistema de los mecanismos oficiales del arte) que suponían todas las grandes exposiciones a las que antes nos hemos referido. En los casos del Club y de Muga nos encontramos ante espacios culturales modestos, en los que se procuraba el diálogo con los asistentes y se contaba, generalmente, con un público afín, compuesto fundamentalmente de conocidos y amigos. Se trata, en definitiva, de un ambiente que suponemos muy cercano al que se respiró en las muestras realizadas en el periodo de actividad de Estampa Popular. La recepción de las obras es, además, mucho más controlable (probablemente también más uniforme) en estos espacios de amigos que en los museos.

Junto a esto, cada vez son más las muestras en torno a otras temáticas que tienen en cuenta la obra de Estampa Popular. Es el caso, por ejemplo, de la exposición *Hay una luz en Asturias*, organizada por la Fundación Juan Muñoz Zapico y CC.OO., que se celebró en 2002. La colaboración de un antiguo

²¹ Este vídeo se puede visionar en el Archivo del CAUM.

componente del grupo, Manuel Calvo, en la organización de la exposición, así como la asociación entre el compromiso político-social y Estampa Popular llevó a que se incluyeran estampas como *El urogallo* de Luis Garrido, que nunca fue pensada en función de estos acontecimientos²².

A medida que avanza el tiempo hay más entidades relacionadas con el arte interesadas por la adquisición de estas obras. Es el caso de la Universidad de Cantabria que ha ampliado sus fondos con las obras donadas por Francisco Álvarez. Estas estampas se han organizado en una muestra itinerante que inició su andadura en Santander en septiembre de 2007 para trasladarse, a principios de 2008, al Palacio de Santa Cruz de Valladolid y, en el verano de ese mismo año, a Reinos. Por lo tanto, como se puede comprobar, la recuperación y la difusión de la obra y la significación de Estampa Popular a través de exposiciones, todavía no ha hecho nada más que empezar.

²² Junto a obras como ésta, que no fueron realizadas en relación con las huelgas, había otras que sí estaban íntimamente relacionadas con ellas. Entre estas últimas destacaban aquellas de los miembros del movimiento de grabado que habían participado en el libro de las Éditions Cercle d'Art que comentamos en su momento, así como la mayoría de las estampas de Manuel Calvo realizadas como denuncia de lo sucedido en Asturias.

CONCLUSIONES

Esta tesis doctoral es el primer trabajo de investigación que se ha realizado con la intención de abarcar a todas las agrupaciones de Estampa Popular. Frente a estudios y publicaciones anteriores, que se han ocupado de ellas de un modo parcial, aquí no sólo se han recogido todos los componentes de los distintos grupos y su calendario de actividades, sino que se ha realizado un análisis global de su funcionamiento y recepción.

Hemos ido más allá del tópico y de la aceptación sin más de lo conocido, abriendo el diálogo a otras fuentes y, sobre todo, a otras voces. Como ya advertimos en la introducción, hemos huido de la simplificación con la intención de acercarnos a la complejidad de lo humano. De hecho, en nuestra opinión ésta es la principal característica de los componentes y de los grupos de Estampa Popular.

Gracias al trabajo realizado, podemos dar cuenta ahora, tanto del carácter de las agrupaciones, como del modo en que materializaron su crítica y de la manera en que fue recibido su trabajo. Con ello creemos que se ha puesto de relieve la complejidad de este conjunto de artistas críticos.

a) Carácter de las agrupaciones

Estampa Popular fue el resultado de un cruce de caminos en el cual confluyeron la propuesta pictórica, la actividad cultural, la acción política, las implicaciones sociales y la utopía. De un modo u otro, sus componentes estuvieron profundamente ligados a todos los planos de la actividad crítica del momento que vivieron. No en vano, a partir de la década de los sesenta, estos grupos fueron un lugar de encuentro para todos aquellos pintores que se habían interesado por relacionar su trabajo artístico con el mundo que les rodeaba. Se oponían así al régimen y a la idea de un arte ajeno a los aspectos más concretos y urgentes de la vida.

En estas agrupaciones tomaba cuerpo el momento en el que una serie de personas distintas, de artistas e intelectuales con sus inquietudes propias, se encontraron vibrando en la misma frecuencia. Al sumarse a esta iniciativa, y también al abandonarla, los creadores respondían no sólo a una situación histórica, social o artística, sino también a unas inquietudes personales.

En efecto, en Estampa Popular encontramos un componente de libertad y de desinterés, de confluencia entre lo individual y lo grupal, que les dotaba de un carácter ciertamente peculiar. No se puede decir que, entre sus componentes, existiera una trabazón lo suficientemente sólida y uniforme como para hablar de un colectivo. A pesar de que sus miembros, en algún momento, se definieran como tal, y de que haya sido habitual que se les denominara “movimiento”, no creemos que se les pudiera calificar de ese modo. Creemos que hay que ver a Estampa Popular formando parte de una corriente más amplia, la del realismo crítico en sus distintas variantes, que tenía que ver con otras manifestaciones culturales del momento, más allá de lo pictórico. Para describir a estas agrupaciones, consideramos mucho más interesante y ajustada la idea de red. Entre todos los artistas, y también entre éstos y los intelectuales que les brindaron su ayuda, se tejió una estructura flexible al tiempo que efectiva, que les permitió sobrevivir y actuar. Ésta permitía que cada núcleo se organizara de la manera que juzgara más conveniente, y también posibilitaba acciones conjuntas diversas.

En cada uno de los grupos, uno o varios grabadores llevaba a cabo las labores articuladoras y de organización, mientras que la implicación de los demás era muy variable. Así, los principales coordinadores y organizadores fueron Pascual Palacios Tardez, Ricardo Zamorano o Francisco Álvarez, en el caso de Madrid, Duarte, Cortijo y Cristóbal en Córdoba y Sevilla, Ibarrola en el País Vasco, Tomás Lloréns para los artistas valencianos, Carlos Mensa y Esther Boix en Cataluña, así como Elvira Martínez, Xavier Pousa, Isaac Díaz Pardo y Reimundo Patiño en el caso gallego. En el extremo opuesto se encontraban quienes, como Antonio Saura o Francisco Mateos, simplemente proporcionaban su obra para ser expuesta.

Además de todo esto, más allá de los pintores que movían cada núcleo, o, mejor dicho, en relación con todos ellos, se encontraba José García Ortega. Aunque estaba exiliado en Francia, su carisma y la leyenda de artista militante exiliado que le acompañaban tuvieron un papel fundamental en el impulso, la definición y la extensión geográfica de Estampa Popular. Este pintor es una figura ineludible en cualquiera de los relatos de la fundación de los grupos. Independientemente de lo que esto deba al mito, lo cierto es que García

Ortega fue el único elemento que todos los puntos de esta red tuvieron en común, junto con la vocación social y artística.

Al partir, cada uno de sus componentes se llevó consigo una experiencia personal que trascendía el tiempo que había colaborado con Estampa Popular. Precisamente por eso, porque fue un grupo basado en una actitud personal aunque compartida ante la vida, ante el arte, ante el mundo, preferimos entender su historia como el resultado de una transformación. Al relatar la historia de Estampa Popular hemos evitado interpretarla según un modelo, clásico y tópico, de nacimiento, desarrollo, decadencia y muerte. El empleo de este vocabulario en algunas partes de nuestro trabajo, por lo tanto, no forma parte de un discurso de este tipo. Si no, se habría transmitido una imagen errónea de unos grupos que, en definitiva, estuvieron compuestos por personas cuyo recorrido fue más allá de la agrupación de la que formaron parte.

Por eso, tampoco nos hemos centrado exclusivamente en el periodo de los años sesenta, con el que tradicionalmente se asocia su actividad. Como se ha explicado a lo largo de estas páginas, ese fue el momento en que una parte muy concreta de la crítica de arte española los consideró de interés, pero no se trató, ni mucho menos, de su periodo real de actuación, que fue mucho más amplio. Vista de esta manera, Estampa Popular se muestra más profunda e implicada con su medio, puesto que se observan en ella una serie de transformaciones que tenían que ver, precisamente, con la adaptación a un periodo largo de tiempo. No se trató, pues, de una agrupación de personas impermeables e insensibles a su época, aferrados al anacronismo. La introducción de nuevas técnicas de reproducción o de temáticas que implicaban la incorporación de nuevas preocupaciones de la protesta (como la Guerra de Vietnam, por ejemplo), son buenas muestras de ello. Así, se puede observar un interesante panorama de las relaciones que tuvo esta forma de oposición con la evolución política y social española después de la década de los sesenta. Asimismo, llegar prácticamente hasta nuestros días en este estudio, nos ha llevado a comprobar cómo las obras de arte son unos artefactos cuyos efectos van mucho más allá del momento en que fueron creados.

Estampa Popular fue la articulación más efectiva para lograr reunir a la mayor cantidad posible de artistas contra el régimen. Que unos artistas jóvenes se decidieran a formar una agrupación de grabado que no les iba a reportar ni dinero, ni trabajo, ni fama, ni un buen rato, era algo excepcional. Ninguna otra consiguió una participación tan amplia, ni estuvo activa durante tanto tiempo. Y esto fue así a causa de los componentes de desinterés y libertad que se encontraban en su seno.

b) Materialización de la crítica

La complejidad, a la que hacíamos referencia con anterioridad, también tiene que ver con una forma de abordar la crítica en la obra plástica. Ésta debía mucho al tema, a la estética y a la técnica de las obras pero, sobre todo, no podría haberse entendido sin los juicios previos del público, que los grabadores no dejaron de tener en cuenta.

Con Estampa Popular se da siempre por supuesta la realización de una obra crítica múltiple, grabada en una plancha de linóleo. Es cierto que estas agrupaciones se definían fundamentalmente por su dedicación al grabado, pero también lo es que, en sus exposiciones, no se mostraron sólo estampas. Además de otras técnicas gráficas distintas a la linoleografía, también tenían cabida en sus exhibiciones la pintura o la fotografía, por ejemplo. Lo principal de la reivindicación de la técnica citada fue su significado simbólico puesto que, a través de ella, se entroncaba con un ideal de popularización del arte, además de con toda una tradición de grabado crítico, popular, satírico y político. Designar referentes como el TGP mexicano, las aleluyas o los artistas de la guerra civil, ya suponía toda una declaración de intenciones.

Aunque, de entrada, pueda parecer paradójico, creemos que uno de los motivos por los que hubo grupos de Estampa Popular activos en un periodo tan largo como el que va de 1960 a 1981, fue que no construyeron un aparato teórico común, definido y explícito. La libertad de que disponía cada agrupación (y sus componentes), permitía que hubiera propuestas tan variadas como la catalana, junto con otras mucho más definidas, como la valenciana. De esta manera, en un mismo grupo y en una misma exposición podían

convivir obras de estéticas tan diversas como el expresionismo, el realismo social, el Pop, la figuración narrativa o el arte conceptual. En suma, esta dosis de indefinición teórica permitía que todo el que así lo deseara, pudiera colaborar con Estampa Popular. En cierto sentido, y en relación con la importancia que tenían los modelos que mencionábamos más arriba para definir a los grupos, se trataba de una estrategia que debía mucho a las ideas del Frente Popular, así como al llamamiento, más reciente, a la reconciliación nacional por parte del PCE.

El realismo social con el que se identifican las obras de Estampa Popular es mucho más abierto estéticamente de lo que pretendía. Verdaderamente, consideramos que el único sentido en que se puede entender esto es en el que ya popularizara David Shapiro¹ al estudiar el arte americano de los años treinta. Una vez más, ese sentido tiene que ver, fundamentalmente, con la intencionalidad y no con la estética. A través de él se buscaba poner de manifiesto los problemas de la sociedad capitalista. Y esto era mucho más complejo que la división de la obra de Estampa Popular en “expresionismo social”, “realismo épico” e “ingenuismo social”². Esta caracterización, válida quizá para los artistas a los que se aplicaba, no era operativa en el caso de los demás.

En efecto, ocurría que se dejaban muchos grupos fuera del análisis. El núcleo madrileño los representaba a todos y sólo contaba con un contrapeso, el de Estampa Popular de Valencia. Esta oposición había sido establecida por los propios artistas valencianos, que buscaban así diferenciarse de sus predecesores y contemporáneos³, pero, en el fondo, las intenciones de todas las agrupaciones eran las mismas y, como tenían que ver con la crítica a la sociedad capitalista, todas podrían haberse descrito como realistas sociales. Sin embargo, la asociación entre las obras que así se habían definido y unas ideas concretas (ligadas al comunismo y al realismo socialista), además de la

¹ SHAPIRO, David (ed.), *Social Realism...*, *Op.cit.*, 1973, p. 3.

² Como ejemplo de eso, se puede consultar el texto que instauró esta división así como uno de los artículos más recientes sobre Estampa Popular que la retoma. Cfr. BOZAL, Valeriano, *El realismo, entre el desarrollo...*, *Op. cit.*, 1966, pp. 193-194; GARCÍA-LANDARTE PUERTAS, Valeria, “Estampa Popular de Vizcaya...”, *Op.cit.*, 2006, pp. 393-401.

³ Cfr. LLORÉNS, Tomás, “Un any d'Estampa Popular...”, *Op.cit.*, noviembre de 1965, pp. 41-43.

intención de marcar claramente la introducción de nuevos conceptos teóricos, llevó a que los críticos más avanzados comenzaran a hablar de “realismo intencional”.

Defendemos, no obstante, que la siempre mencionada contraposición entre Madrid y Valencia, es una reducción deformante. Se trataba de un debate más amplio, que tenía que ver con la búsqueda del lenguaje apropiado para propiciar en el público una reflexión crítica acerca de la realidad. Más aún cuando ya se había llevado a cabo la crítica al stalinismo y cuando la polémica entre los intelectuales del PCE ponía en cuestión los valores del Partido. Todo artista comprometido del momento dio su respuesta personal a esta cuestión. Esto también sucedió en el seno de Estampa Popular. Si, en el caso valenciano, se proporcionó una respuesta en bloque, en los demás, cada artista se pronunció individualmente.

Estampa Popular no encajaba en los modelos estéticos comerciales del momento, pero eso no quiere decir que no conocieran el arte de su época. La conexión con sus contemporáneos no se producía, eso sí, simplemente por el lado de la vanguardia estética, sino que tenía mucho que ver con las preocupaciones ideológicas. De ahí que haya concomitancias entre sus propuestas y las de agrupaciones críticas, de ideales comunistas, que se desarrollaban en países del bloque capitalista. El caso más evidente es el grupo de artistas realistas comprometidos *tendenzen*, en Alemania occidental. Por eso también se incorporaron los hallazgos del Pop y la Figuration Narrative en cuanto propuestas críticas figurativas elaboradas en los países capitalistas.

La temática de las obras tenía que ver, a un tiempo, con tópicos antiguos y nuevos. Las abundantes representaciones de los desfavorecidos, de los oprimidos, del trabajador sufriente se correspondería con lo primero, las nuevas preocupaciones de la protesta, la publicidad, la televisión y otros aspectos de la sociedad de consumo, lo harían con lo segundo. En lo que respecta a la técnica predominante, también representaba una forma de transición entre lo tradicional y lo renovador al buscar, desde una técnica artística ya aceptada académicamente, una difusión a una escala mayor que la de la obra única. La desvinculación entre el arte y la política, que defendía el régimen y que tan bien

se ajustaba a la imagen de desideologización que pretendía dar, se aprovechaba así con un fin propagandístico encubierto.

Las estrategias de difusión empleadas eran las que permitían los huecos del régimen. De una manera similar al modo en que los antifranquistas (especialmente los comunistas) se estaban insertando en el sistema para poder dinamitarlo desde dentro, Estampa Popular hizo uso de las posibilidades que se brindaban a los artistas para introducir su mensaje crítico en España. Esto se materializaba en el aprovechamiento de la emergencia de las galerías de arte, de los centros culturales, de las asociaciones, de las ferias de los pueblos, de los movimientos universitarios y de algunas formas de publicación.

Los ámbitos en los que se mostró el grueso del trabajo de Estampa Popular eran espacios asociados a una mayor apertura ideológica, cuando no directamente a la oposición comunista al régimen. Y nadie se iba a acercar entonces al PCE sin prejuicios. En la documentación hemos observado, además, que la mayoría de los visitantes pertenecía a un grupo social relativamente formado y con inquietudes culturales. Una parte del éxito del mensaje de denuncia en Estampa Popular se debió, pues, al contexto ideológico en que habían de verse e interpretarse obras que, en algunas ocasiones, no eran tan diferentes de las de otros pintores del momento.

A los artistas de Estampa Popular se les ha acusado de no haber sido coherentes en sus actuaciones por pretender llegar a un pueblo formado, solamente, por obreros y campesinos, y no acercarse a él ni por la estética ni por la estrategia de difusión⁴. Sin embargo, lo cierto es que esto es, una vez más, el resultado de una simplificación. Primero, porque su objetivo era, en todo caso, llegar a todos, es decir, llegar a cualquiera, no se trataba pues de llegar sólo a los trabajadores. Segundo, porque no está claro que el empleo que las primeras agrupaciones hacían de los tópicos plásticos fuera tan poco efectivo. En realidad, aunque no se pueden hacer afirmaciones categóricas al

⁴ El fracaso de Estampa Popular, expresado de distintas formas, es un lugar común cuando se cuenta su historia. Simplemente citaremos algunos ejemplos de estos juicios como JULIÁN, Inmaculada: "El llegat del Pop Art a Catalunya", disponible en <http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/fuego31mda01.htm> [Consulta: 24/1/2007]; LEGO, Julián; BOZAL, Valeriano; NAVARRO, MARIANO (comisario), *Andalucía y la modernidad...*, Op. cit., 2002, pp. 52-53; BONET CORREA, Antonio; MARCHÁN FIZ, Simón *et alii*, *Arte en España...*, Op.cit., 1995, p. 37.

respecto, no se ha confirmado que el público recibiera mejor las obras del realismo intencional, que la crítica especializada e innovadora de finales de la década prefería.

Con todos los problemas que se puedan detectar, y a la vista de lo sucedido en algunas situaciones⁵, lo cierto es que, probablemente, las estrategias de actuación desarrolladas por Estampa Popular fueron una de las pocas formas posibles de hacer llegar al público una iniciativa crítica pictórica. En la década de los sesenta, la red de galerías y del mercado del arte aún no se había consolidado por lo que no habría sido fácil crear ninguna estructura alternativa e independiente⁶. Insertarse en los medios de masas habría proporcionado posibilidades de difusión mucho mayores, pero se trataba de una empresa imposible, debido al control oficial a que estaban sujetos.

c) La recepción del trabajo de Estampa Popular

La recepción de los grabados fue diferente, dependiendo del ámbito en el cual centremos nuestro estudio. La manera, muy distinta (no sólo en tono y orientación, sino también en tiempo), en la que diversos grupos reaccionaron ante la actividad creativa de Estampa Popular es otro elemento más que se resiste a ser reducido y esquematizado. Como ya explicamos, nos hemos ocupado de la crítica (y de los intelectuales antifranquistas), del PCE, del régimen y de un público algo más general. Los primeros en celebrar a los artistas fueron los escritores del realismo social. A éstos pronto se sumaron críticos progresistas como José María Moreno Galván, Antonio Giménez Pericás o Vicente Aguilera Cerni. Tanto los primeros como los segundos, destacaron los aspectos en los que la propuesta de Estampa Popular reflejaba sus ideas. No se dio aquí un trabajo conjunto sino que, de un modo parecido al

⁵ Recordemos que las muestras de Estampa Popular se cerraron siempre que se advirtió en ellas cualquier indicio de una crítica más frontal y evidente. Así sucedió en el caso de la lectura literaria en Quixote, en la exposición de los grabadores valencianos en Cullera, en la muestra gallega en Tuy o en relación con los problemas para sacar adelante varios calendarios tanto en Valencia como en Madrid.

⁶ Quizá el caso de Estampa Popular Galega constituye un ejemplo de este intento. Este grupo, con sus muestras en los bares y tabernas gallegas, demostró que era posible llevar la cultura a espacios nuevos con éxito. El trabajo posterior de artistas como Reimundo Patiño en el campo del cómic era la continuación de esta nueva vía para llegar al público.

que los artistas decidían colaborar con el grupo en un momento determinado, proporcionándole obras que exponer, los escritores y los críticos se prestaban a participar en una iniciativa en la que se reconocían aportando escritos elaborados individualmente.

El rápido crecimiento de los grupos existentes y la incorporación de nuevas firmas en sus presentaciones por escrito y en las obras expuestas, era el resultado de una respuesta positiva al trabajo de los grupos. En cambio, a finales de la década de los sesenta los especialistas dejaron de celebrar a Estampa Popular. Las críticas y los nuevos tiempos dieron lugar a ciertos cambios en la obra de algunos artistas y, al mismo tiempo, la participación de intelectuales en las muestras de los grabadores se redujo significativamente. Esto coincidía con un momento en el que el debate en torno al compromiso en las artes estaba más maduro, y se desarrollaba en relación con la difusión de reflexiones sobre las artes que se planteaban cuestiones de tipo comunicativo y lingüístico. Entonces, varios jóvenes especialistas, como Valeriano Bozal o Tomás Lloréns entre otros, señalaron los errores de los grabadores.

Los cambios en la estrategia de trabajo de los grupos, así como la designación de sus periodos de actividad son, a un tiempo, una respuesta y una construcción llevada a cabo por estos intelectuales antifranquistas. Dado el propio carácter de los grupos, que no buscaban el éxito económico sino, si acaso, el moral, social o ideológico, no tiene ningún sentido relacionar las ventas con la repercusión de las obras en el público. Nos consta que se vendía poco, pero consideramos que esto tenía que ver con la utilidad que las personas entendieran en la adquisición y no con la influencia real de las obras sobre el público. Por eso, cuando se sabía que el dinero recaudado se iba a destinar a alguna causa social, como pagar las multas de los detenidos por la Caputxinada, por ejemplo, la recaudación crecía.

El realismo intencional, que se proponía como alternativa al realismo social y que el grupo valenciano se esforzó en desarrollar, guiado por Tomás Lloréns, no resolvía los problemas que habían diagnosticado. Las encuestas⁷ indicaban que su obra no resultaba fácil ni próxima a los visitantes. La

⁷ Cfr. "Una encuesta: Opiniones en "directo" sobre "Estampa Popular" de Valencia"..., *Op.cit.*, 1966, pp. 89-97.

pretendida eficacia comunicativa quedaba en malestar y en la sempiterna pregunta acerca de qué es y qué no es artístico. Estas cuestiones, muchas veces, no dejaban que la reflexión llegara al cuestionamiento de la situación social de su presente. En realidad, su propuesta se ajustaba a algunas corrientes figurativas emergentes y, por ello, a un grupo muy concreto de intelectuales, pero no al resto de la población.

Esto explica que, aquellos antifranquistas que no estaban directamente relacionados con el mundo de las artes, se interesaran durante mucho más tiempo por las obras de los grabadores, independientemente de su lenguaje pictórico. Al no considerarlas imágenes obsoletas y poco sugerentes, algunas de las imágenes más tempranas de los grupos aparecieron repetidas veces en publicaciones críticas con el régimen, especialmente las del PCE.

Las obras de estos grabadores, funcionaron como un importante elemento de cohesión y reconocimiento para los antifranquistas en general, pero, sobre todo, para los comunistas. Les proporcionaban imágenes en las que ver reflejadas sus ideas y su forma de interpretar el mundo. Esta unión fue, de hecho, una de las fortalezas del movimiento de oposición al régimen que se inició en España a finales de los años cincuenta, y fueron los grupos que aquí nos ocupan quienes favorecieron este clima en las artes plásticas.

En el caso concreto de las exposiciones en el extranjero, lo que interesaba de las imágenes no era tanto su estética como su condición testimonial. Consideramos que se eligieron, como más representativas de la situación española, aquéllas que mejor pudieran ilustrar el drama de vivir bajo una dictadura hipócrita. Por eso, no es extraño que lo expresivo y lo tópico de algunas de las estampas consideradas más arcaicas, fuera incluido en estas muestras fuera de España. Los grabados de Estampa Popular representaban el envés de la imagen moderna, próspera y turística que estaba favoreciendo el régimen. Los grabados en blanco y negro de Estampa Popular, se contraponían a las imágenes para el turismo de cultura, sol y playa que difundía el Ministerio de Información y Turismo en esas mismas fechas.

Fue este último aspecto de “contra-propaganda” el que llevó a las autoridades franquistas a preocuparse realmente por el trabajo de los

grabadores. Quizá, por eso, sus actividades dentro del país fueron mucho menos controladas por el régimen que las desarrolladas fuera. Si no parecía pensarse que los grabadores pudieran aumentar el número de antifranquistas dentro, sí que se temía su capacidad para hacer llegar una imagen negativa del régimen al exterior.

Estampa Popular no era considerada, por sí sola, una amenaza real. Sin embargo, los informes oficiales revelaban que pertenecer a alguno de los grupos se interpretaba como síntoma del posicionamiento político (que no pictórico) de sus componentes. Colaborar con estas agrupaciones era un indicio de desafección al régimen y, en definitiva, de comunismo. Pese a las afirmaciones rotundas de algunos investigadores⁸ y las negaciones tempranas de los artistas⁹, la relación entre Estampa Popular y el PCE no fue ni de sumisión, ni de independencia. Quizá la mejor forma de definirla sería hablar de un control no formalizado, pero real e, incluso, inevitable.

Efectivamente, el PCE, principal canalizador de la oposición a la dictadura entonces, no consideraba que Estampa Popular le perteneciera. El hecho de que muchos de los grabadores militaran en el Partido, favorecía un funcionamiento que, de hecho, estaba muy ligado a las ideas del mismo. La actividad de Estampa Popular habría sido imposible si no hubiera contado con la red de apoyo que sustentó la oposición a la dictadura casi hasta el final. Y esta red estaba soportada por el Partido. El PCE encontró en los grabados la imagen de la España franquista que le interesaba difundir para apoyar su mensaje. Ello explicaba tanto la ayuda que proporcionó para que se llevaran a cabo todas las muestras de los grupos en el extranjero, como el soporte que le proporcionó en el interior. Tampoco se puede pasar por alto el hecho de que José Ortega, figura principal de los relatos fundacionales de cada agrupación, hubiera declarado su intención de formar un grupo artístico antifranquista como parte de su militancia política.

⁸ Cfr. BONET, Juan Manuel, "De qué estuvieron hechos, en arte, los cincuenta", en AA.VV.: *España, años 50. Una década de creación* (catálogo de la exposición), Madrid, Ayuntamiento de Málaga, MNCARS, Unicaja, 2004, p. 34.

⁹ Cfr. GARCÍA ORTEGA, José, "Lleva mucha razón Agustín Ibarrola...", *Op.cit.*, noviembre de 1978, s/p.

Es evidente que ninguna de las exposiciones de Estampa Popular pudo cambiar, por sí sola, la forma de pensar de alguno de sus visitantes. No obstante, y al margen de que se tratara de un ejemplo que, sin duda, animó a otros artistas a embarcarse en una iniciativa crítica, su trabajo sirvió para reafirmar las convicciones de quienes lo vieron, creando un clima de unión que favorecía la actuación según las mismas.

d) Coda

Además de resolver las cuestiones anteriores, esta investigación ha abierto nuevos interrogantes. Entre ellos se encuentra determinar en qué se ha basado la sempiterna asociación entre el realismo y el compromiso social o la crítica. La vuelta a la realidad era reclamada, ya a finales de los años cincuenta, por las agrupaciones más radicales y críticas en Japón, Austria, Alemania o Francia. Aunque la formalización de estas ideas fuera totalmente distinta a la que se llevó a cabo en Estampa Popular, su base era parecida y sus intenciones también, puesto que todos estos grupos pretendían sacudir los cimientos del mundo en que vivían. A pesar de haber sido un tema muy debatido y reflexionado, las conclusiones a las que se ha llegado al tratar de pensar esta relación entre el compromiso y su estética más característica, siempre nos han parecido parciales e incompletas.

Junto con eso, también consideramos interesante el modo en que esta idea de realismo se justificaba, cuando de arte español crítico se trataba, como una característica nacional. La reivindicación del realismo como estética definitoria de lo hispánico era, además, realizada también desde el propio régimen. Se trataba, en definitiva del modo en que diferentes actores construían conscientemente la imagen de un país. El modo en que ambas cosas se dieron al mismo tiempo, con finalidades diferentes, nos parece igualmente una cuestión sugerente para la investigación.

Por otra parte, también creemos que está por realizar un análisis de la relación existente entre las concreciones y teorizaciones de los distintos tipos de realismo. Esto, en definitiva, vendría a suponer un estudio de la relación existente entre modos de concebir el arte y modos de concebir la realidad.

Además de eso, y teniendo como ejemplo el modo en que prosiguieron sus carreras artísticas los creadores que formaron parte de Estampa Popular, nos parece de un gran interés analizar cómo fueron introduciéndose elementos en el vocabulario de la crítica social y política. El arte conceptual, el vídeo, la performance, los espacios y estructuras alternativas para el arte y para la cultura, las iniciativas pedagógicas, distintos tipos de organizaciones no gubernamentales y asociativas, los documentales etc., recogieron el testigo de las ilusiones de los artistas que aquí nos han ocupado¹⁰.

En relación con Estampa Popular tampoco está todo agotado. De hecho, los resultados que hemos obtenido aquí han abierto nuevos campos de interés. El modo en que su labor se asimiló y se contó, ha condicionado una simplificación en el relato que ha tenido lugar no por síntesis, sino por ignorancia u olvido. Si hubo quienes perdieron la guerra, hubo otros que perdieron la transición. Es seguramente ahora, cuando las exposiciones de estos grabadores van aumentando en relación con una voluntad de recuperación del pasado (con todos los problemas que ello pueda tener), cuando su obra y su trayectoria se están difundiendo de una manera más amplia. Dejando a un lado lo atractivo de la imagen legendaria para el gran público, en nuestra opinión quizá nos encontremos, ahora, en la posición más adecuada para empezar a entender y aceptar lo que de contradictorio y de humano hubo en Estampa Popular.

¹⁰ Hay algunos trabajos que (aunque inéditos) se ocupan del arte comprometido de la década de los setenta y los ochenta, sin embargo, aún queda por realizarse un estudio que enlace realmente el arte comprometido del franquismo con el de la transición. Cfr. PARREÑO VELASCO, José María, "El arte comprometido en España en los años setenta y ochenta", tesis doctoral dirigida por el Dr. Valeriano Bozal, Universidad Complutense de Madrid, 1995.

BIBLIOGRAFÍA

a) Bibliografía general

- "Acta de conciliación", en *Artes*, nº 25, Madrid, 8 de noviembre de 1962, p. 17.
- "Arbeit, die zugleich Kampf ist", en *tendenzen*, nº 69, Munich, septiembre-octubre 1970, pp. 167-169.
- "Arte y sociedad", en *Praxis. Revista de higiene mental de la sociedad*, nº 2, año I, Córdoba, julio-agosto de 1960, pp. 10-11.
- "Chronik", en *tendenzen*, nº 31, Munich, 1965, pp. 34-35.
- "Clavo y su pintura mural", en *Índice de artes y letras*, nº 35 (año 6), Madrid, diciembre 1950, p. 11.
- "Der Fall Ibarrola", en *Kunst in Spanien. tendenzen*, nº II Sonderheft, Munich, 1965, p. 342.
- "Dos pintores del pueblo", en *Horizonte. Portavoz de la Unión de Juventudes Comunistas de España*, nº 718, julio-agosto de 1964, p. 6.
- "Drei bemerkens-werte Ausstellungen", en *tendenzen*, nº 37, Munich, enero/febrero 1966, s/p.
- "Agostin Ibarrola. Aus der Haft entlassen", en *tendenzen*, nº 37, Munich, enero/febrero 1966, s/p.
- "El nacimiento de BOJ. Colección de Artistas Grabadores Españoles, ha dado un gran empuje a este arte", en *Artes*, nº 11, Madrid, 8 enero 1962, s/p.
- "Encore une nouvelle revue", en *Le Jeune praticien. Revue socio-professionnelle de la MAISON DE LA MÉDECINE*, nº 1-trimestrielle, París, 1^o année, avril-mai-juin 1971, p. 3.
- "Enquesta, la poesia social -2^a part", en *Serra d'Or*, nº 4, año IV, 2^a época, Montserrat, abril de 1962, pp. 41-43.
- "Equipo Crónica", en *tendenzen*, nº 66, Munich, mayo-junio 1970, pp. 54-57.
- "Estampa Popular", en *Blanco y Negro*, Madrid, 29 de junio de 1977.
- "Francisco Mateos ilustrador de este número", en *Aulas*, nº 3, Madrid, mayo de 1963, p. 26.
- "Galerías Norte-Sur", en *Índice de artes y letras*, nº 118 (año XII), Madrid, octubre de 1958, p. 18.
- "Grabados portugueses contemporáneos", en "Acento Amarillo", suplemento de *Acento Cultural*, Madrid, febrero 1959, p. X.
- "Ilustrador de este número, Luis Seoane", en *Aulas* 63, nº 10, Madrid, diciembre de

1963, p. 27.

"Información sobre la polémica", en *Artes*, nº 23, Madrid, 8 de octubre de 1962, pp. 14-18.

"Internationale Solidarität. Protest zur Verurteilung des spanischen Kunstkritikers Moreno Galván", en *tendenzen*, nº 90, Munich, agosto-septiembre 1973, pp. 54-55

"Juan Genovés", en *tendenzen*, nº 51, Munich, junio-julio 1968, s/p

"La aventura de una revista de arte", en *Artes*, nº 1, Madrid, 8 de mayo de 1961, pp. 1-3.

"La realidad", en *Índice de artes y letras*, nº 88 (año 10), Madrid, febrero 1956, p. 1.

"L'exposition du peintre espagnol Ibarrola (détenu à Burgos) a été inaugurée hier", en *L'Humanité*, mayo de 1965.

"Más sobre un pleito", en *Artes*, nº 25, Madrid, 8 noviembre 1962, pp. 16-17.

"Museo de Arte Moderno. Grabados Populares Brasileños", en *Artes*, nº 17, Madrid, 8 de abril de 1962, s/p.

"Neues aus Spanien", en *tendenzen*, nº 39, Munich, Agosto 1966, p. 13.

"Noticias de arte", en *Artes*, nº 5, Madrid, 8 de octubre de 1961, s/p.

"Nuestros intelectuales y la praxis", en *Praxis. Revista de higiene mental de la sociedad*, nº 2, año I, Córdoba, julio-agosto de 1960, pp. 2-3.

"Objetivos", en *Praxis. Revista de higiene mental de la sociedad*, nº 1, Córdoba, mayo de 1960, p. 1.

"Ortiz Valiente, ilustrador de este número de Aulas", en *Aulas*, nº 1, Madrid, marzo de 1963, p. 24.

"Pintores de primavera", en *Artes*, nº 20, Madrid, 23 de mayo de 1962, s/p.

"Projekte und Tatsachen. Beispiele politisch bewusster Kunst", en *tendenzen*, nº 52, Munich, agosto-septiembre 1968, s/p.

"Razones de nuestra actitud", en *Praxis. Revista de higiene mental de la sociedad*, nº 1, año I, Córdoba, mayo de 1960, pp. 3-4.

"Remarquable succès du vernissage de l'exposition d'artistes français et espagnols", en *Saint-Denis Républicain*, 25 de enero de 1963.

"Un comité pour la libération du peintre Ibarrola", en *L'Humanité*, París, junio de 1962.

"Vernissage hier, de l'exposition de l'U.A.P.", en *Liberté Dimanche*, 6 de mayo de 1967.

- "XI Salón del Grabado de la Agrupación Española de Artistas Grabadores", en *Artes*, nº 9, Madrid, 8 de diciembre de 1961, s/p.
- "Zachrisson. Al margen de la crítica", en *Artes*, nº 10, Madrid, 23 de diciembre de 1961, s/p.
- "Zamorano (anuncio exposición)", en *Artes*, nº 68, Madrid, 23 de abril de 1965, pp. 33.
- [CAJIDE, Isabel; LANDABURU, Belén], "El arte moderno se presenta al gran público", en *Artes*, nº 34, Madrid, 23 de marzo de 1963, pp. 20-21.
- [CAJIDE, Isabel; LANDABURU, Belén], "¿Qué pasa con el Arte Abstracto?", en *Artes*, nº 29, Madrid, 8 de enero de 1963, p. 1.
- [GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio], "Sobre esta sección de arte, en *Acento Cultural*, nº 12-13 (nº extraordinario), Madrid, junio de 1961, pp. 79.
- "¿Qué ocurre en la Universidad española?", en *Realidad*, nº 16, Roma, febrero de 1968, pp. 5-15.
- "Chronique Culturelle", en *Le Réveil*, Saint-Ouen, 2 de diciembre de 1966, p. 2.
- "Club Culturel de la jeunesse Audonienne", en *Le Réveil*, Saint-Ouen, 25 de noviembre de 1966, p. 2.
- "Coloquio sobre *Problemas de organización del futuro democrático de España*", en *Nuestra Bandera*, nº 44-45, Madrid, mayo-junio de 1965, pp. 11-31.
- "Crónica, 15 días de lucha en la Universidad de Madrid", en *Nuestra Bandera*, nº 67, Madrid, 2º Trimestre de 1971, pp. 23-29.
- "Declaración del Pleno del C.E. del P.C.E.", en *Nuestra Bandera*, nº 73, Madrid, enero-febrero de 1974, pp. 5-8.
- "El desarrollo de la oposición católica", en *Nuestra Bandera*, nº 28, Madrid, octubre de 1960, pp. 140- 152.
- "El pintor Francisco Mateos, premio de la crítica, medalla de oro Eugenio d'Ors", en *Ya*, 17 de junio de 1960.
- "Espagne", en *Les Lettres Françaises*, París, 27 de mayo-2 de junio de 1965, p. 12.
- "Exposición de grabados portugueses" (anuncio de la exposición), en *Ya*, Madrid, 24 de enero de 1959.
- "Exposition José Ortega", en *Les Nouvelles de Seine Maritime*, Rouen, 18 de noviembre de 1976.
- "Francisco Mateos", en *Albacete*, 21 de septiembre de 1951.
- "Grabados portugueses contemporáneos", en *Acento Cultural*, Madrid, febrero de

- 1959, p. X.
- “Il y a trente ans, cinq jeunes d’Epinay partirent se battre en Espagne”, en *Le Réveil*, Saint-Ouen, 25 de noviembre de 1966, p. 12.
- “L’exposition du peintre espagnol Ibarrola”, en *L’Humanité*, París, mayo de 1965.
- “Los intelectuales y la nueva ley de prensa”, en *Realidad*, nº 9, Roma, abril de 1966, pp. 144-148.
- “Nota sobre la exposición de los 25 años”, en *Realidad*, nº 4, Roma, noviembre de 1964, pp. 121-124.
- “Organizar la lucha de las masas”, en *Nuestra Bandera*, nº 31, Madrid, julio-agosto de 1961, pp. 15-18.
- “Por la reconciliación nacional, por una solución democrática y pacífica del problema español”, en *Boletín de Información*, Año VI, nº extraordinario, Praga, 1 de julio de 1956, s/p, disponible en <http://www.filosofia.org/his/h1956rn.htm> [Consulta: 16/7/2008].
- “Sobre el papel de los intelectuales”, en *Nuestra Bandera*, nº 54, Madrid, segundo trimestre de 1967, pp. 151-16.
- “Un año de lucha estudiantil”, en *Realidad*, nº 16, Roma, febrero de 1968, pp. 16-49.
- “Una ciudad con buen cartel”, en *Diario 16*, Madrid, 6 de enero de 1991.
- “Ya” y el anticomunismo”, en *Nuestra Bandera*, nº 28, Madrid, octubre de 1960, pp. 153-158.
- A.C. [Ángel Crespo], “Dirección General de Bellas Artes. Francisco Mateos”, en *Artes*, nº 12, Madrid, 23 de enero de 1962, s/p.
- A.M., “Enquesta: la poesia social -1ª parte”, en *Serra d’Or*, nº 3, año IV, 2ª época, Montserrat, marzo de 1962, pp. 34-37.
- ABELLÁN, Manuel L., “Determinismos sociales del realismo del medio siglo”, en AUBERT, Paul (comp.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, pp. 223-233
- ABELLÓ GUËLL, Teresa, *El movimiento obrero en España, siglos XIX y XX*, Barcelona, Hipótesis, 1997.
- ABRAHAM, Pierre, “Europe et l’Espagne”, en *Europe*, París, enero-febrero de 1958, pp. 3-6.
- ACOSTA GÓMEZ, Luis A., *El lector y la obra, Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989.
- ADES, Dawn (comisaria), *Arte en Iberoamérica*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.

- ADES, Dawn, *Fotomontaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, "Argentina", en *Un arte valenciano en América. Exiliados y emigrados*, Valencia, Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura, 1992, pp. 158-231.
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, *Arte y represión en la guerra civil española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración*, Salamanca, Junta de Castilla y León; Generalitat Valenciana, 2005.
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, *Un arte valenciano en América. Exiliados y emigrados*, Valencia, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1992.
- AGUILERA CERNI, Vicente (dir.), *Diccionario del arte moderno: Conceptos, ideas, tendencias*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1986.
- AGUILERA CERNI, Vicente, "Antología apasionada de la Bienal de Venecia" (segunda parte), en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 88, abril de 1957, pp. 22-89.
- AGUILERA CERNI, Vicente, "Axiología, crítica y vida (continuación)", en *Artes*, nº 15, Madrid, 8 de marzo de 1962, s/p.
- AGUILERA CERNI, Vicente, "Consideraciones sobre un Congreso", en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, Valencia, enero-marzo de 1963, pp. 26-33.
- AGUILERA CERNI, Vicente, "El "arte además" 1", en *Índice de artes y letras*, nº 122 (año XIII), Madrid, febrero de 1959, pp. 12-13.
- AGUILERA CERNI, Vicente, "El "arte además" 3", en *Índice de artes y letras*, nº 124-125 (año XIII), Madrid, abril-mayo de 1959, pp. 16.
- AGUILERA CERNI, Vicente, "El "arte además" IV, La escala social", en *Índice de artes y letras*, nº 126 (año XIII), Madrid, junio de 1959, pp. 16, 25.
- AGUILERA CERNI, Vicente, "El "arte además" V. Las vías de la reconquista", en *Índice de artes y letras*, nº 127 (año XIII), Madrid, julio de 1959, p. 14.
- AGUILERA CERNI, Vicente, "El "arte además". 2", en *Índice de artes y letras*, nº 123 (año XIII), Madrid, marzo de 1959, pp. 13-14.
- AGUILERA CERNI, Vicente, "El nuevo mundo técnico", en *Acento Cultural*, nº nº extraordinario, Madrid, Julio-octubre, 1960, pp. 75-78.
- AGUILERA CERNI, Vicente, "Nota sobre Juan Genovés", en *Cimal*, nº 25, Valencia, febrero de 1985, pp. 17-25.
- AGUILERA CERNI, Vicente, "Vitalidad en el arte", en *Índice de artes y letras*, nº 128

- (año XII), Madrid, agosto de 1959, pp. 13-14.
- AGUILERA CERNI, Vicente, "Antología apasionada de la Bienal de Venecia", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 88, abril 1957. pp. 22-23.
- AGUILERA CERNI, Vicente, "Sobre las posibilidades de comunicación de las artes visuales en las sociedades actuales", en *Realidad*, nº 7, Roma, noviembre de 1965, pp. 48-63.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Antes del arte, experiencias ópticas perceptivas estructurales*, (catálogo de la exposición), Madrid, galería Eurocasa, 1968.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Arte dopo il 1945. Spagna*, Bolonia, Cappelli, 1970.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Arte y compromiso histórico (sobre el caso español)*, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *El arte impugnado*, Madrid, Edicusa, 1969.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Iniciación al arte español de posguerra*, Barcelona, Península, 1970.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *La postguerra. Documentos y testimonios*, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1975.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Ortega y d'Ors en la cultura artística española*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Posibilidad e imposibilidad del arte*, Valencia, Fernando Torres, 1973.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Textos, pretextos y notas, escritos escogidos, 1953-1987*, Valencia, Ayuntamiento, 1987.
- AGUIRRE, Juan Antonio, "Críticas de exposiciones. Anzo", en *Artes*, nº 79, Madrid, noviembre de 1966, pp. 39.
- AGUIRRE, Juan Antonio, *Arte Último. La "Nueva Generación" en la escena española*, Cuenca, Fundación Antonio Pérez, Diputación de Cuenca, 2005.
- ÁLAMO FELICES, Francisco, *La novela social española. Conformación ideológica. Teoría y crítica*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1996.
- ALARCOS LLORACH, Emilio, *Blas de Otero*, Oviedo, Nobel, 1997.
- ALBERT-LEVIN, Marc, "Saura Polymorphe", en *Les Lettres Françaises*, París, 17-23 de junio de 1965, p. 12.

- ALCAYDE VILAR, Francisco, "Teoría de la pintura del futuro", en *Revista de las ideas estéticas*, nº 68, Madrid, octubre-diciembre, 1959, pp. 279-295.
- ALCOCER MARIA, Jose Luis, "Futuro", en *Índice de artes y letras*, nº 180 (año XVII), Madrid, diciembre de 1963, p. 17.
- ALEJOS MORÁN, Asunción, "Sátira y símbolo en el grabado popular. Análisis de doce xilografías del Museo de Bellas Artes de Valencia", en *Cimal*, nº 25, Valencia, julio de 1985, pp. 59-67.
- ALEXANDER, Jeffrey C., "Pragmatics, Social Performance between Ritual and Strategy", en *Sociological Theory*, Vol. 22, nº 4, diciembre de 2004, pp. 527-573.
- ALFAYA, Javier, "José Ortega. De la pintada a la pintura", en *La Calle*, nº 51, marzo de 1979, p. 44.
- ALLOWAY, Lawrence, *Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic*, Londres, Nueva York, Routledge, 2006.
- ALONSO GIRGADO, Luis, *Resol*, Santiago de Compostela, Centro de Investigaciones Lingüísticas Ramón Piñeiro, 1997.
- ALONSO GIRGADO, Luis; MOREDA LEIRADO, Marisa; VILARIÑO SUÁREZ, María (ed.), *Yunque (periódico de vanguardia política)* (edición facsimilar), Santiago de Compostela, Centro de Investigaciones Lingüísticas Ramón Piñeiro, 2006.
- ALONSO PIMENTEL, Carmen, "La pintura y las artes gráficas en el País Vasco entre 1939y 975", en *Ondare*, nº 25, 2006, pp. 103.147.
- ÁLVAREZ DE ARANA, Antonio (comisario), *El llegat del Pop Art a Catalunya* (catálogo de la exposición), Gerona, Museu d'Art de Girona, 2004.
- ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater Dolorosa*, Madrid, Taurus, 2005.
- ÁLVAREZ, Carlos, *La campana y el martillo pagan al caballo blanco*, Madrid/Pamplona, Ayuso/Peralta, 1977.
- ÁLVAREZ, Carlos, *Noticias del más acá*, París, Ruedo ibérico, 1964.
- ÁLVAREZ, Carlos, *Tiempo de siega*, Madrid, Helios, 1970.
- ÁLVAREZ, Julio, *Artistas por la paz* (catálogo de la exposición), Junta de Castilla y León, Cruz Roja, Movimiento por la Paz, Ministerio de Cultura, 1987.
- ÁLVAREZ, Santiago, "Origen y formación de la nacionalidad gallega", en *Nuestras Ideas*, nº 12, Bruselas, julio de 1961, pp. 26-50.
- AMELINE, Jean Paul (comisario), *Figuration Narrative, 1960-1972* (catálogo de la exposición), París, Réunion des Musées Nationaux, 2008.

- AMELINE, Jean Paul, *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, París, Éditions du Centre Pompidou, 1996.
- AMELINE, Jean Paul; AJAC, Bénédicte (comisarios), *Figuration Narrative* (catálogo de la exposición), París, RMN, Centre Pompidou, 2008.
- AMIOT, M. (coord.), *La violence dans le monde actuel*, París, Niza, Desclée de Brouwer-París, Université de Nice, 1968.
- AMÓN, Santiago, "Cuarenta años de artes plásticas, dirigismo y espejismo cultural", en *Comun*, nº 3, Bilbao, 1979, pp. 53-62.
- AMÓN, Santiago, "Un siglo de pintura bilbaína (y una síntesis entre el quehacer de Arteta y de Ibarrola)", en *Nueva Forma*, nº 36, Madrid-Barcelona-Bilbao, enero de 1969, pp. 89-96.
- ANCHOR, Robert, "Realism and Ideology, The Question of Order", en *History and Theory*, Vol. 22, nº 2, mayo de 1983, pp. 107-119.
- ANDERSEN, Troels; GRIGOREVA, Ksenia, *Art et poésie russes 1900-1930, Textes choisis*, París, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1979.
- ANREUS, Alejandro; LINDEN, Diana L.; WEINBERG, Jonathan (ed.), *The Social and the Real*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2006.
- ANTEBI, Nicole; DICKEY, Colin; HERBST, Robbie (ed.), *Failure! Experiments in Aesthetic and Social Practices*, Los Angeles, Journal of Aesthetics and Protest, 2008.
- ANTOLÍN PAZ, Mario; MORALES Y MARÍN, Luis; RINCÓN GARCÍA, Wifredo (dir.), *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Madrid, Forum Artis, 1994-1998.
- ARAGUAS, Vicente, *Voces Ceibes*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1991.
- ARANGUREN, Jose Luis *et alii*, *La función social del intelectual*, Madrid, Ayuso, Fundación de Investigaciones Marxistas, 1983.
- ARBOS BALLESTE, Antonio, "Exposición homenaje al pintor Rafael Zabaleta", en *ABC*, Madrid, 9 de julio de 1961, p. 74.
- AREÁN, Carlos Antonio, *Joven figuración en España*, Madrid, Publicaciones españolas, 1963.
- AREÁN, Carlos, *30 Años de arte español (1943-1972)*, Madrid, Guadarrama, 1972.
- ARESTI, Gabriel y ATIENZA, Javier (ed.), *Maldan Behera, Harri eta herri*, Madrid, Cátedra, 1984.

- ARIAS-SALGADO, Gabriel, *Política española de la información*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1957.
- ARMANDO GÓMEZ, César, "Del arte como libertad", en *Acento Cultural*, nº 3, Madrid, enero 1959, pp. 5-7.
- ARNALDO, Javier; MOELLER, Magdalena M. (comisarios), *Brücke. Die Geburt des deutschen Expressionismus* (catálogo de la exposición), Berlín, Hirmer Verlag München, 2005.
- ARÓSTEGUI BARBIER, Juan de, *La pintura vizcaína de la postguerra. Del Grupo del Suizo a la Asociación Artística Vizcaína*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1972.
- ARROYO, Eduardo, "La figuración en combate", en *Descubrir el arte*, nº 111, Madrid, mayo de 2008, pp. 19-28.
- ARTADI-ZUBI, J., "Aproximación al arte vasco de postguerra", en *Artes Plásticas*, nº 35-36, Barcelona, enero-febrero de 1980, pp. 12-18.
- Asociación pro-Homenaje a las víctimas del franquismo (org.), *Exposición Homenaje a las víctimas del franquismo y a los luchadores por la libertad*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1989.
- AUBERT, Paul, *La novela en España en los siglos XIX y XX. Historia, sociedad, búsqueda identitaria*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001.
- ÁVILA CORCHERO, María Jesús, "Relaciones de intercambio artístico entre España y Portugal. 1940-1950", en *Norba-Arte*, nº XIV-XV, Cáceres, 1996, pp. 247-267.
- AYLLÓN PINO, Bruno, "España y Brasil en América Latina (1946-2000), de la política de Hispanidad franquista a las cumbres iberoamericanas", en *América Latina Hoy*, nº 37, Salamanca, agosto de 2004, pp. 145-163.
- AYLLÓN, José, "Respuesta a Luis Trabazo del grupo 'El Paso'", en *Índice de artes y letras*, nº 105-106 (año 11), Madrid, septiembre-octubre de 1957, pp. 21-22.
- AZCÁRRAGA, Adolfo, *Escritos sobre arte y artistas valencianos*, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1989.
- AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, "Agresores y víctimas, el sacrificio del artista", en *Espacio, tiempo y forma*, nº 10, Madrid, 1997, pp. 367-401.
- AZUELA, Alicia, "Public Art, Meyer Schapiro and Mexican Muralism", en *The Oxford Art Journal*, Vol. 17, 1994, pp. 55-10.
- BADENES SALAZAR, Patricia, *La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la*

- creación artística*, Barcelona, Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2006.
- BAETENS, Jan; GELDER, Hilde van (ed.), *Critical Realism in Contemporary Art*, Leuven, Leuven University Press, 2008.
- BÁEZ, José María, *Equipo 57. Esculturas* (catálogo de la exposición), Córdoba, Vimcorsa, Ayuntamiento Córdoba, Caja San Fernando, 2002.
- BAKER, George ; KRAUSS, Rosalind ; BUCHLOH, Benjamin; FRASER, Andrea *et alii*, "The Present Conditions of Art Criticism", en *October*, Vol. 100, 2002, pp. 200-228.
- BALCELLS, José María (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan, Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996.
- BALDESSARI, John; GILLICK, Liam; WEINER, Lawrence, *Again the Metaphor Problem and other Engaged Critical Discourses about Art*, Viena, Nueva York, Springer, 2007.
- BALL, Edward, "The Great Sideshow of the Situationnist International", en *Yale French Studies*, nº 73, 1987, pp. 21-37.
- BALSELLS, David, *Mirades paral·leles. La fotografia realista a Italia i Espanya* (catálogo de la exposición), Barcelona, MNAC, 2006.
- BANDINI, Mirella, *L'esthétique le politique de Cobra à l'Internationale situationniste (1948-1957)*, Marsella, Éditions Sulliver et Via Valeriano, 1998.
- BAQUÉ, Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, París, Éditions Flammarion, 2006.
- BARBANCHO RODRÍGUEZ, Juan-Ramón (comisario), *El Club La Rábida. Cincuenta años de su fundación, 149-1999* (catálogo de la exposición), Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1999.
- BARBER, Stephen, *The art of destruction*, Nueva York, Creation Books, 2004.
- BARBERÁN, Cecilio, "Los aguafuertes de Rodríguez Luna", en *Índice de artes y letras*, nº 26 (año 6), Madrid, febrero 1950, p. 6.
- BARBERO, Luca Massimo (comisario), *Venice 1948-1986 the art scene. Photographs from the Archivio Arte Fondazione*, Modena, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, 2006.
- BARCIELA, Carlos; LÓPEZ, M^a Inmaculada; MELGAREJO, Joaquín; MIRANDA, José A., *La España de Franco (1939-1975). Economía*, Madrid, Síntesis, 2001.
- BARDEM, Antonio, testimonio publicado por el Instituto Cervantes con motivo del centenario de Buñuel, disponible en

- <http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/bunuel/entrevistas/bardem.htm> [Consulta: 15/6/2006].
- BARLETTA, Ricardo, "Mensa, un metafísico de la corporeidad", en *Guadalimar*, nº 27, Madrid, diciembre de 1977, pp. 83-86.
- BARRAL, Carlos, *Los diarios, 1957-1989*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993.
- BARRAL, Carlos, *Memorias*, Barcelona, Península, 2001.
- BARREIRO LÓPEZ, Paula, "La abstracción geométrica en España (1957-1969)", tesis doctoral dirigida por el Dr. Miguel Cabañas Bravo, Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- BARREIRO, Paula, *Arte Normativo Español, Procesos y principios para la creación de un movimiento*, Madrid, CSIC, 2005.
- BARRERA, Carlos, *Periodismo y franquismo. De la censura a la apertura*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, 1995.
- BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997.
- BATLLE, Albert; SELLES, Narcís, *Art a Olot durant el franquisme i la transició a la monarquia parlamentària. Un assaig d'aproximació*, Olot, Institut de la Cultura de la Ciutat d'Olot, 2006.
- BATTCKOCK, Gregory; NICKAS, Robert (ed.), *The Art of Performance. A Critical Anthology*, Nueva York, E.P. Dutton, 1984.
- BAYÓN, Damián, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Madrid, Alhambra, 1988.
- BAZÁN DE HUERTA, Moisés (coord.), *Simposio "Happening, fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX"*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2001.
- BECKER, Howard W., "Art As a Collective Action", en *American Sociological Review*, Vol. 39, nº 6, diciembre de 1974, pp. 767-776.
- BENAVIDEZ BEDOYA, Alfredo (comisario), *El grabado social y político en la Argentina del siglo XX* (catálogo de la exposición), La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Universidad Nacional de la Plata, 1997.
- BENGOCHEA, Javier de, "El arte vasco de ruptura", en *Guadalimar*, nº 25, Madrid, octubre de 1977, pp. 26-30.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*, Itaca, México D.F., 2003.
- BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales* (edición de Rolf Tiedemann), Madrid, Akal, 2005.

- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrurtu, 1979.
- BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, París, Les Presses universitaires de France, 1959.
- BERMEO, Nancy, "Myths of Moderation, Confrontation and Conflict during Democratic Transitions", en *Comparative Politics*, Vol. 29, nº 3, abril de 1997, pp. 305-322.
- BERNAL MUÑOZ, José Luis, *Arte y literatura en la edad de Plata. La mirada del 98* (catálogo de la exposición), Madrid, Ministerio de Educación y ciencia, 1998,
- BERNAL, Francisca; OLIVA, César, *El teatro público en España. 1939-1978*, Madrid, Ediciones García Verdugo, 1996.
- BERNÁRDEZ, Carlos L. (comisario), *Diáspora. 10 artistas gallegos en el exilio latinoamericano 1930-1970* (catálogo de la exposición), Vigo, MARCO, Fundación Luis Seoane, 2005.
- BERNÁRDEZ, Carmen, *Pintura española. Aspectos de una década, 1955-1965*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1988.
- BERNECKER, Walther L., *España entre tradición y modernidad. Política, economía, sociedad (siglos XIX y XX)*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1999.
- BERTASSO, G., *José Ortega* (catálogo de la exposición), Milán, La Bussola, 1969.
- BERTHET, Dominique, *Le P.C.F. La Culture et l'Art*, París, La Table Ronde, 1990.
- BERTHET, Dominique, *Proudhon et l'art. Pour Courbet*, París, L'Harmattan, 2001.
- BERTRAND D'ORLÉAC, Laurence ; MICHAËL, Androula (dir.) , *Picasso, l'objet du mythe*, París, Éditions de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2005.
- BERTRAND D'ORLÉAC, Laurence, *L'Ordre Sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, París, Gallimard, 2004.
- BERUETE Y MORET, Aureliano de, *Historia de la Pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*, Madrid, s.e., 1926.
- BESSION, George, "1946-1962. Prestigieux bilan de la Maison de la Pensée", en *Les Lettres Françaises*, París, 12-18 de febrero de 1962, p. 10.
- BEYME, Klaus von, *Die Kunst der Macht und die Gegemacht der Kunst. Künstler in politischer Opposition*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1998.
- BIASS-FABIANI, Sophie; CHAMBAZ, Bernard, *Ràfols-Casamada* (catálogo de la exposición), Martigues, Ministère de Culture, DRAC, PACA, 1995.
- BILLETER, Erika (comisaria), *Imágenes y visiones. Arte mexicano, entre la*

- vanguardia y la actualidad* (catálogo de la exposición), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel, "Comentario de libros", en *Cimal*, nº 16, Valencia, 1982, pp. 68-70.
- BONET CORREA, Antonio (coord.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981.
- BONET, Juan Manuel (dir.), *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1995.
- BONET, Juan Manuel; SANTOS AMESTOY, MARCHÁN, Simón; AGUIRRE, Juan Antonio, *23 Artistas. Madrid. Años 70* (catálogo de la exposición), Madrid, Consejería de Cultura, 1991.
- BOUCHARD, Donald E. (ed.), *Language, countermemory, practice. Selected Essays and interviews by Michael Foucault*, Nueva York, Cornell University Press, 1977.
- BOUDA, Naïma, *Le théâtre de la commune d'Aubervilliers, Analyse d'un répertoire (1965-1985)* (memoria de licenciatura inédita), París, 1995.
- BOUDAILLE, George, "Le réalisme espagnol à la galerie Charpentier", en *Les Lettres Françaises*, nº 951, París, 8-14 de noviembre de 1962, pp. 12
- BOUDAILLE, George, "Agustín Ibarrola", en *Les Lettres Françaises*, París, 1-7 de 1965, p. 12.
- BOUDAILLE, George, "Le réalisme espagnol à la galerie Charpentier", en *Les Lettres Françaises*, París, 8-14 de noviembre de 1962, p. 12.
- BOURET, Jean (artículos seleccionados por Lydia Harambourg, introducción de Pierre Daix), *Sept jours avec la peinture*, Neuchâtel, Éditions Ides & Calendes, 1995.
- BOURET, Jean, "Les espagnols", en *Les Lettres Françaises*, nº 973, París, 11-17 de abril de 1963, p. 11.
- BOUZA BREY, Fermín, "Biografía de las estampas calcográficas compostelanas de San Roque en el siglo XVIII", en *Compostellanum*, Santiago de Compostela, 1966, pp. 133 y ss.
- BOUZA BREY, Fermín, "El grabador compostelano Luis de la Piedra", en *Guimarães*, Vol. LXXII, nº 1-2, Guimarães, 1962, pp. 177-205.
- BOUZA BREY, Fermín, "El grabador y platero compostelano Angel Piedra", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1970, pp. 165 y ss.

- BOUZA BREY, Fermín, "Sobre el artista compostelano inventor del grabado contra fibra", en *Compostellanum*, Santiago de Compostela, 1964, pp. 179 y ss.
- BOWMAN, Herbert E., "Art and Reality in Russian "Realist" Criticism", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 12, nº 3, marzo de 1954, pp. 386-392.
- BOWNESS, Alan; FORGES, Marie Thérèse de, *Gustave Courbet (1819-1877)* (catálogo de la exposición), París, Editions des Musées Nationaux, 1977.
- BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996.
- BOZAL, Valeriano, "Arte, ideología e identidad en los años del franquismo", en *Ondare. Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975 (VI Jornadas organizadas por la Sección de Artes Plásticas y Monumentales)*, nº 25, Bilbao, 2006, pp.25-31.
- BOZAL, Valeriano, "Constructivismo y realismo", en *Artes*, nº 74, Madrid, marzo de 1966, pp. 7-12.
- BOZAL, Valeriano, "El realismo plástico de los últimos años", en *Acento Cultural*, nº 11, Madrid, abril de 1961, pp. 44-49.
- BOZAL, Valeriano, "En el debate del realismo, Fernando Somoza", en *Artes*, nº 84, Madrid, abril de 1967, pp. 15-19.
- BOZAL, Valeriano, "Equipo Crónica", en *Guadalimar*, nº 6, 1981, pp. 18-22
- BOZAL, Valeriano, "Equipo Crónica. Las imágenes y las cosas", en *Guadalimar*, nº 61, 1981, pp. 18-22.
- BOZAL, Valeriano, "Fin de siglo, notas para una teoría de la época", en *La balsa de la Medusa*, nº 1, Madrid, 1987, Invierno, pp. 18-24.
- BOZAL, Valeriano, "Juan Genovés", en *Artes*, nº 80, Madrid, diciembre e 1966, pp. 6-13.
- BOZAL, Valeriano, "Lo individual y lo universal en el arte contemporáneo", en *Acento Cultural*, Valencia, julio-octubre de 1961, pp. 69-74.
- BOZAL, Valeriano, "Planteamiento sociológico de la nueva pintura española", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 235, julio 1969, pp.50-55.
- BOZAL, Valeriano, "Lo individual y lo universal en el arte contemporáneo", en *Acento Cultural*, Madrid, nº extraordinario, julio-octubre de 1960, pp. 69-74.
- BOZAL, Valeriano, *El arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

- BOZAL, Valeriano, *El intelectual colectivo y el pueblo*, Madrid, Comunicación, 1976.
- BOZAL, Valeriano, *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*, Madrid, Península, 1967.
- BOZAL, Valeriano; LLORENS, Tomás (comisarios), *Biennal de Venècia. Avantguarda artística i realitat social a l'Estat espanyol 1936-1976* (catálogo de la exposición), Barcelona, Fundació Joan Miró, 1976.
- BOZAL, Valeriano; LLORENS, Tomás (comisarios), *Mimesis, realismos modernos, 1918-1945*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación CajaMadrid, 2005.
- BOZAL, Valeriano; LLORENS, Tomás; YVARS, José Francisco, *Equipo Crónica. Series, los viajes crónica de transición*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.
- BRACONS CLAPÉS, Josep, "Las grandes exposiciones de arte del siglo XX", en *Barcelona metròpolis mediterrània*, nº 42, s/p, disponible en http://www.bcn.es/publicacions/bmm/42/cs_index.htm [Consulta: 23/1/2008].
- BRECHT, Bertolt, *El compromiso político en literatura y arte*, Barcelona, Ediciones Península, 1973.
- BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba Editorial, 2004.
- BRENAN, Gerarld, *El laberinto español, antecedentes sociales y políticos de la guerra civil*, París, Ruedo ibérico, 1962.
- BRÉNOT, Danièle, "Notre premier concert au château", en *Le Réveil*, Saint-Ouen, 28 de octubre de 1966, p. 2.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 1963.
- BRIHUEGA, Jaime (comisario), *José Ortega* (catálogo de la exposición), Córdoba, Diputación- Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2000.
- BRIHUEGA, Jaime (comisario), *Josep Renau, compromiso y cultura, 1907-1982*, Madrid, SECC, 2007.
- BRIHUEGA, Jaime *et alii*, *Arte y política en España, 1898-1939*, Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2002.
- BRIHUEGA, Jaime, *La vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra, 1982.
- BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981.
- BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, Madrid, Cátedra, 1979.
- BRIHUEGA, Jaime; LOMBA, Concha (comisarios), *La Sociedad de Artistas Ibéricos*

- y *el arte español de 1925* (catálogo de la exposición), Madrid, MNCARS, 1995.
- BRU DE SALA, Xavier (dir.), *Barcelona- Madrid 1989-1998. Sintonías y distancias* (catálogo de la exposición), Barcelona, Madrid, Centro Cultura Contemporánea, CajaMadrid, 1997.
- BRUNIUS, Teddy, "The Aesthetics of Roman Ingarden", en *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 30, nº 4, junio de 1970, pp. 590-595.
- BRUNO, "A propósito de una crítica, por Bruno", en *Nuestras Ideas*, nº 8, Bruselas, julio de 1960, pp. 45-47.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, *La vida exagerada de Martín Romaña*, Madrid, Cátedra, 2000.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, *La vida exagerada de Martín Romaña*, Madrid, Cátedra, 2000.
- BÜCKING, Bernd, "Der linke Pluralismus. Zur Wanderausstellung "Kunst und Politik"", en *tendenzen*, nº 69, Munich, septiembre-octubre 1970, pp. 183-185
- BUECHLER, Steven M., "New Social Movements Theories", en *The Sociological Quarterly*, Vol. 36, nº 3, 1995, pp. 441-464.
- BULLIT, Margaret M. , "Toward a Marxist Theory of Aesthetics, The Development of Socialist Realism in the Soviet Union", en *Russian Review*, Vol. 35, nº 1, enero de 1976, pp. 53-76.
- BULTÓ MARTINEZ, Ignacio, *Estudios sociológicos sobre la situación social de España 1975*, Madrid, Fundación FOESSA/EDITORIAL Euramérica, 1976.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia, Historia, ciencia y sociedad*, Barcelona, Península, 1987.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- C.V. [VÉLEZ, Carlos], "Resumen y esperanza", en *Acento Cultural*, nº extraordinario, Madrid, Julio-octubre, 1960, pp. 28-29.
- CABALLERO BONALD, José Manuel; GARCÍA ORTEGA, José, *Les Moissonneurs*, París, Éditions de la Librairie du Globe, 1966.
- CABALLERO BONALD, José María, "Guinovart, entre la épica y la lírica", en *Guadalimar*, nº 27, Madrid, diciembre de 1977, pp. 64-66.
- CABANNE, Pierre, *Mer...de aux critiques. Les tribulations de la critique d'art d'Émile Zola à Pierre Ménard*, París, Quai Voltaire, 1993.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (comisario), *Josep Renau*, Madrid, Ministerio de Cultura,

2007.

CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte español del siglo XX, su perspectiva al final del milenio*, Madrid, CSIC, 2001.

CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, "El ideal del Siglo de Oro español en la política artística de postguerra y su crisis hacia 1950. Notas aproximadas para un interpretación", en VV.AA.: *V Jornadas de Arte. Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, CSIC, 1991, pp. 441-449.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, "La mediterraneidad en el arte español del siglo XX", en *Hispania*, nº 1996, Madrid, 1996, pp. 1115-134

CABAÑAS BRAVO, Miguel, "Postrimerías de un instrumento de la política artística del franquismo. El final de las Bienales Hispanoamericanas de Arte", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº LXII, Valladolid, 1996, pp. 497-519.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, "La tercera reunión de la Escuela de Altamira celebrada en Madrid en 1951", en *Trasdós*, nº 3, Santander, 2001, pp. 201-213.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales Hispanoamericanas de Arte*, México D.F., UNAM, 1996.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, *El ocaso de la política artística americanista del franquismo*, Toluca, Instituto Mexiquense, 1995.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispanoamericana de arte*, Madrid, CSIC, 1996.

CAJIDE, Isabel, "Entrevista con Juan Genovés", en *Artes*, nº 72 (2ª época), Madrid, 23 de noviembre de 1965, pp. 34-35.

CAJIDE, Isabel, "Esther Boix", en *Artes*, nº 49, Madrid, 8 febrero 1964, pp. 16.

CALHAU, Fernando (presentación), *Gravura Portuguesa Contemporânea* (catálogo de la exposición), Brasil, 1978.

CALVO SERRALLER, Francisco (coord.), *España. Medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*, Madrid, Fundación Santillana. Ministerio de Cultura, 1985.

CALVO SERRALLER, Francisco (coord.), *Libertad de exposición. Una historia del arte diferente*, Madrid, Ediciones El País, 2000.

- CALVO SERRALLER, Francisco (dir.), *ARCODATA: Base de datos de arte español del siglo XX*, Madrid, Edición en soporte digital, 1995.
- CALVO SERRALLER, Francisco (dir.), *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999.
- CALVO SERRALLER, Francisco (dir.), *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Mondadori, 1992.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Pop español. Los años sesenta, el tiempo reencontrado* (catálogo de la exposición), Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2004.
- CALVO, Manuel, *¿Quién mira a quién? Rostros, silencios, miradas* (catálogo de la exposición), Madrid, 1998.
- CALVO, Manuel, *Serie Jordaens (1973-1974) "La fertilidad de la alegoría"* (catálogo de la exposición), Santander, Museo Municipal de Bellas Artes, 1980.
- CAMILLE, Michel, "How New York stole the Idea of Romanesque Art, Medieval, Modern and Postmodern in Meyer Schapiro", en *The Oxford Art Journal*, Vol. 17, pp. 65-76.
- CANDEL, Francesc, "Barraques de la Riera Comtal. Uns veïns als quals ningú no fa cas", en *Serra d'Or*, nº 5, Montserrat, mayo de 1965, pp. 71-73.
- CANDEL, Francisco, "Juan Genovés", en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, nº 2º trimestre, Valencia, 2º trimestre de 1967, pp. 17-19.
- CANDEL, Francisco, "Tercera novela de F. Candel. Autobiografía del escritor", en *Índice de artes y letras*, nº 124-125 (año XIII), Madrid, abril-mayo de 1959, p. 25.
- CANO, Javier (coord.), *Ángel Duarte*, Badajoz, Caja de Badajoz, 2001.
- CARABIAS ÁLVARO, Mónica (comisaria), *La escuela de Madrid. Fotografía 1950-1975* (catálogo de la exposición), Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2006.
- CARBALLO, Roberto, *Capitalismo y agricultura en España. La evolución de las relaciones de producción en el campo (1939-1975)*, Madrid, Ediciones de La Torre, 1977.
- CARMONA MATO, Eugenio, "Tres libros de Jaime Brihuega sobre la vanguardia histórica española y la bibliografía general del tema", en *Boletín de Arte*, nº 4-

- 5, Málaga, 1984, pp. 331-347.
- CARNERO, Guillermo, "Precedentes de la poesía social de la posguerra española en la anteguerra y guerra civil", en *Boletín de la Fundación Juan March*, nº 128, julio-agosto de 1983, pp. 3-20.
- CARRETE PARRONDO, JUAN, *La enseñanza del grabado calcográfico en Madrid 1752-1978. La Academia de San Fernando. La Escuela de Bellas Artes. Materiales para su historia*, Madrid, Club Urbis, 1980.
- CARRETE, Juan; VEGA, Jesusa; BOZAL, Valeriano; FONTBONA, F., *El grabado en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Summa Artis, vol. XXXII), 1988.
- CARRIEDO, Gabino-Alejandro; CRESPO, Ángel (dir.), *Poesía de España* (edición facsimilar), Ciudad Real, Archeles, 1997.
- CARRILLO, Jesús (ed.), *Desacuerdos 1*, Vitoria, Barcelona, Sevilla, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2004.
- CARRILLO, Jesús (ed.), *Desacuerdos 2*, Vitoria, Barcelona, Sevilla, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005.
- CARRILLO, Jesús (ed.), *Desacuerdos 3*, Vitoria, Barcelona, Sevilla, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005.
- CARRILLO, Jesús (ed.), *Desacuerdos 4*, Vitoria, Barcelona, Sevilla, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2006.
- CARRILLO, Santiago, "Recordando a Pepe Ortega en Madrid", en VV.AA., *José Ortega 1921-1990. Pintura y grabados*, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real, 1993, 6 octubre 1993, p. 17..
- CARRILLO, Santiago, "Ayer el Frente Popular... ¿y hoy?", en *Nuestra Bandera*, nº 63, Madrid, abril de 1970, pp. 33-45.
- CARRILLO, Santiago, "Ni guerra civil ni revancha, libertad", en *Nuestra Bandera*, nº 36, Madrid, I y II trimestres de 1963, pp. 13-22.
- CARRILLO, Santiago, "Sobre problemas de la táctica de lucha contra el franquismo", en *Nuestras Ideas*, nº 11, Bruselas, abril de 1961, pp. 5-26.
- CARRILO, Santiago, "La lucha por el socialismo, hoy", en *Nuestra Bandera*,

Suplemento al nº 58, junio de 1968.

Cartelera Turia... 40 anys (página web sobre la exposición), 2004, disponible en <http://www.uv.es/cultura/v/docs/expturia.htm> [Consulta: 7/8/2008]

CARTER, Warren, "The Public (Mis)use of Art, Radical Artists, Reformist States, and the Politics of Mural Painting in 1930s and 1940s America and Mexico", en *The Oxford Art Journal*, Vol. 23, 2000, pp. 165-174.

CASANOVA, María, *John Heartfield en la colección del IVAM* (catálogo de exposición), Valencia, IVAM, 2001.

CASERO VIDAL, Pedro, "Grupo Piasso de Málaga (1957-1964)", en *Boletín de Arte*, nº 22, Málaga, 2001, pp. 39-407.

CASERO, Estrella, "Los coros y danzas de la Sección Femeniana, teoría y práctica", en *Cairon. Revista de Ciencias de la Danza*, nº 1, Alcalá de Henares, 1995, pp. 65-71.

CASTAÑO, Adolfo, "Bienal de Venecia, cien años", en *Cuenta y razón del pensamiento actual*, nº 91, 1995, pp. 70-71.

CASTAÑOS ALÉS, Enrique, "Los orígenes del arte cibernético en España. El seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid", tesis doctoral dirigida por la Dra. Rosario Camacho Martínez, Universidad de Málaga, 2000,

CASTELLET, José María, *La hora del lector*, Barcelona, Península, 2001.

CASTELLET, José María, *Los escenarios de la memoria*, Barcelona, Anagrama, 1988.

CASTILLA DEL PINO, Carlos, *La Casa del Olivo*, Barcelona, Tusquets, 2005.

CASTILLO, Santiago; ORTIZ DE ORRUÑO, José María (coords.), *Estado, protestas y movimientos sociales (Actas del III Congreso de Historia Social de España)*, Zarautz, Universidad del País Vasco, 1997.

CASTRI, Massimo, *Por un teatro político Piscator, Brecht y Artaud*, Madrid, Akal, 1978.

CASTRO ARINES, José de, "Carta a Pablo Serrano sobre la destrucción de su escultura "Viaje a la luna en el fondo del mar"" (la carta apareció en *Informaciones*, 28-8-62), en *Artes*, nº 23, Madrid, 8 de octubre de 1962, pp. 15-16

CASTRO ARINES, José de, *F. Álvarez. Obra gráfica*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Biblioteca Nacional, 1986.

- CASTRO MORALES, Federico; MARTÍN MARTÍN, Fernando; PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, *Córdoba arte contemporáneo 1957-1990*, Córdoba, Junta de Andalucía, Caja Provincial de Ahorros, 1991.
- CATALA GORGUES, Miguel Ángel; SILVESTRE VISA, Manuel, "Grabado y gráfica en Valencia entre los años 1939 y 1975", en *Archivo de Arte Valenciano*, nº Año LXXV número único, Valencia, 1994, pp. 120-129.
- CAUDET, Francisco (selección y prólogo), *Hora de España (Antología)*, Madrid, Turner, 1975.
- CAYOL, Christine E., *L'Art en Espagne 1936-1996*, París, Nouvelles Éditions Françaises, 1996.
- CELAYA, Gabriel, "A José Ortega, Pintor Ibero", en *Ínsula*, nº 127, junio 1957, p. 3.
- CELAYA, Gabriel, *Ortega* (catálogo de la exposición), Madrid, Galería Iolas Velasco, 1976.
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- CHÁVARRI, Raúl, *La pintura española actual*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973.
- CHÁVEZ MORADO, José, "Primera exposición conjunta de artistas plásticos mexicanos y españoles residentes en México", en *Nuestro Tiempo*, nº 6, julio de 1952, pp. 32-34.
- CHEVRIER, Jean-François, *Art and Utopia. Restricted Action* (catálogo de la exposición), Barcelona, MACBA, 2004.
- CHIRINO, Martín *et alii*, *Juana Mordó. Por el arte*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Banco Bilbao, 1985.
- CHIROLLET, Jean-Claude, *Les mémoires de l'art*, París, Presses Universitaires de France, 1998.
- CHORDÁ, Frédéric, *De lo visible a lo virtual*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- CHRIST, Thomas, *Der Sozialistische Realismus*, Basilea, Wiese Verlag, 1999.
- CHRISTENSEN, Carleton B., "Meaning Things and Meaning Others", en *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 57, nº 3, septiembre de 1997, pp. 495-522.
- CHUECA-GOITIA, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Seminarios y Ediciones S.A., 1971.
- CIERVA, Ricardo de la; VILAR, Sergio, *Pro y contra Franco. Franquismo y antifranquismo*, Barcelona, Planeta, 1985.

- CIRICI PELLICER, Alexandre, "El problema de l'art enrolat", en *Serra d'Or*, nº 9, Montserrat, septiembre de 1961, pp. 30-31.
- CIRICI PELLICER, Alexandre, *Art i societat*, Barcelona, Edicions 62, 1964.
- CIRICI, Alexandre, "Diàlegs d'"Eina" el grup 63 i l'avantguarda", en *Serra d'Or*, nº 3, Montserrat, marzo 1967, pp. 67-69.
- CIRICI, Alexandre, "Joan Genovès el "Raimon" de la pintura", en *Serra d'Or*, nº 1, Montserrat, enero de 1967, pp. 57-60.
- CIRICI, Alexandre, "La línea del arte catalán desde 1939", en *Guadalimar*, nº 27, Madrid, diciembre de 1977, pp. 15-17
- CIRICI, Alexandre, "La visió estructuralista", en *Serra d'Or*, nº 2, Montserrat, febrero de 1967, pp. 67-69.
- CIRICI, Alexandre, "Maspons, Miserachs i la fotografia catalana actual", en *Serra d'Or*, nº 1, Montserrat, enero de 1965, pp. 33-39.
- CIRICI, Alexandre, "Ràfols Casamada, i la realitat", en *Serra d'Or*, nº 6, Montserrat, junio de 1965, pp. 33-35.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, "Tharrats", en *Guadalimar*, nº 27, Madrid, diciembre de 1977, pp. 62.
- CIRLOT, Lourdes (ed.), *Primeras vanguardias artísticas*, Barcelona, Parsifal ediciones, 1999.
- CISQUELLA, Georgina; ERVITI, Jose Luis; SOROLLA, Jose A., *La represión cultural en el franquismo. Diez años de libros durante la ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- CLARK, Toby, *Arte y Propaganda en el siglo XX*, Madrid, Akal, 2000.
- CLAUDÍN, Fernando, "La revolución pictórica de nuestro tiempo", en *Realidad*, nº 1, Roma, septiembre-octubre de 1963, pp. 21-49.
- CLAUDÍN, Fernando, "Pintor de Castilla", en *Realidad*, nº3, Roma, septiembre de 1964, pp. 134-136.
- COLOMER I CALSINA, Josep M., *Els estudiants de Barcelona sota el franquisme*, Barcelona, Curial, 1978.
- COMBALÍA, Victoria, *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980* (catálogo de la exposición), MNCARS, Madrid, 2006
- COMBALÍA, Victoria, *La poética de lo neutro*, Barcelona, Anagrama, 1975.
- CONDE, Teresa del, *Una visita guiada. Breve Historia del arte contemporáneo de México*, México, Plaza Janés, 2003.

- CONE, Michèle C., "Pierre Restany and the Nouveaux Réalistes", en *Yale French Studies*, nº 98, 2000, pp. 50-65.
- CONTE, Rafael, "Una literatura en la encrucijada entre el arte y la esperanza", en *Acento Cultural*, nº extraordinario, Madrid, Julio-Octubre 1960, pp. 12-19
- CORNAGO BERNAL, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta, la encrucijada de los "realismos"*, Madrid, CSIC, Instituto de la Lengua Española, 2000.
- COROMINAS MADURELL, María José; BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel, *Equip Realitat 1966-1976* (catálogo de la exposición), Palma, Casal Solleric, Ajuntament de Palma, 1998.
- CORREDOR MATHEOS, José (ed. y trad.), *Antología esencial de la poesía catalana contemporánea (edició bilingüe)*, Barcelona, Espasa-Calpe, 2001.
- CORREDOR MATHEOS, José, *Ahora mismo*, Madrid, Ediciones Rialp, 1960.
- CORREDOR MATHEOS, José, *Poema para un nuevo libro*, Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos, 1962.
- CORREDOR-MATHEOS, José, "Francisco Mateos, sin máscaras", en *Triunfo*, nº 690, Madrid, 17 de abril de 1976, pp. 40-41.
- CORREDOR-MATHEOS, José, "La pintura desde 1939 al umbral de la autonomía", en *Guadalimar*, nº 27, Madrid, diciembre de 1977, pp. 18-22.
- CORREDOR-MATHEOS, José, "Luis Seoane", en *Artes*, nº 27, Madrid, noviembre de 1973, pp. 49-52.
- CORTÉS JUÁREZ, Erasto, *El grabado contemporáneo*, México, Ediciones Mexicanas, 1951.
- COSTA, Luis, "Una Encíclica para los hombres de buena voluntad" en *Realidad*, nº 1, Roma, septiembre-octubre de 1963, pp. 88-94.
- CRESPO, Ángel, "Aproximaciones a la pintura de Francisco Mateos", en *Artes*, nº 29, Madrid, 8 de enero de 1963, pp. 7.
- CRESPO, Ángel, "El arte español de 1962 según la crítica madrileña", en *Artes*, nº 30, Madrid, 23 de enero de 1963, pp. 20-21.
- CRESPO, Ángel, "Ética y estética de Antonio Saura", en *Artes*, nº 21, Madrid, 8 de junio de 1962, s/p.
- CRESPO, Ángel, "Grabados populares del nordeste de Brasil", en *Artes*, nº 18, Madrid, 23 de abril de 1962, s/p.
- CRESPO, Ángel, "Realismo y expresionismo", en *Artes*, nº 2, Madrid, 23 de mayo

- de 1961, s/p.
- CRESPO, Ángel, "Rusticidad y cultura en Rafael Zabaleta", en *Artes*, nº 11, Madrid, 8 de enero de 1962, s/p.
- CRESPO, Ángel, "Sobre los grabados populares del nordeste del Brasil", en *Revista de Cultura Brasileña*, nº2, Madrid, Septiembre 1962, pp. 122-135.
- CRESPO, Ángel, *Exposición de Grabados Portugueses Contemporáneos* (catálogo de la exposición), Madrid, 1959.
- CRESPO, Ángel, *Mis caminos convergentes (autobiografía)*, disponible en <http://es.geocities.com/aromera20012001/crespo.doc>, [Consulta: 29/10/2007].
- CRESPO, Ángel; CABRAL DE MELO NETO, João, *Grabados populares del Nordeste de Brasil*, Madrid, Embajada de Brasil, 1963.
- CRESPO, Ángel; SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, "¿Cuál es el vínculo de unión entre el espectador y el arte?", en *Artes*, nº 68 (2ª época), Madrid, 23 de abril de 1965, pp. 3-5.
- CROW, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002.
- CROW, Thomas, *El esplendor de los sesenta*, Madrid, Akal, 2001.
- CRUZ, Rafael, *El arte que inflama, La creación de una literatura bolchevique en España, 1931-1936*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- CRUZ, Sabina de la (ed. y notas), *Blas de Otero. Expresión y reunión*, Madrid, Alianza, 2ª ed. 1985.
- CRUZ, Sabina de la; HERNÁNDEZ, Mario (ed.), *Blas de Otero. Mediobiografía* (Selección de poemas biográficos), Madrid, Calambur, 1997.
- CUADRADO, Francisco *et alii*, *Paco Cuadrado. Grabados, 1960-1979* (catálogo de la exposición), Galaroza, 2004.
- CULLERNE BOWN, Matthew, *Socialist Realist Painting*, Londres, Yale University Press, 1998.
- D'ORS, Eugenio, *Un decenio de Arte Moderno 1940-1950*, Madrid, Galerías Biosca, 1951.
- DAIX, Pierre, *Les Lettres Françaises, jalons pour l'histoire d'un journal (1941-1972)*, París, Tallandier Éditions, 2004.
- DANTO, Arthur C., "The End of Art, A Philosophical Defense" en *History and Theory*, Vol. 37, nº 4, diciembre de 1998, pp. 127-143.
- DANTO, Arthur C., "The Transfiguration of the Commonplace", en *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol. 33, nº 2, 1974, pp. 139.148.

- DARLE, Juliette, "Entretien avec un peintre d'aujourd'hui, René Aberlenc, Prix de la Critique 1965", en *L'Humanité Dimanche*, París, 18 de julio de 1965.
- D'ARSCOTT, Philippe, "Sansegundo o la voluntad de superación", en *Artes*, nº 33, Madrid, 8 de marzo de 1963, p. 8.
- DELACAMPAGNE, Christian; CORREDOR MATHEOS, José, *Subirachs. Escultures i dibuixos* (catálogo de la exposición), Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1984.
- DELEUZE, Gilles, *La isla desierta y otros textos*, Valencia, Pre-textos, 2005.
- DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo, *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica 1939-1953*, Madrid, CSIC, Centro de Estudios Históricos, 1988.
- DELGADO, Juan Manuel, "Expresionismo y circunstancialidad", en *Acento Cultural*, nº 12-13 (extraordinario), Madrid, junio de 1961, pp. 67-68.
- Démocratie nouvelle, L'Espagne vue de l'intérieur*, nº especial, París, diciembre de 1964.
- DESFOR EDLES, Laura, "Rethinking Democratic Transition, A Culturalist Critique and the Spanish Case", en *Theory and Society*, Vol. 24, nº 3, junio de 1995 pp. 355-384.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *El nuevo romanticismo*, Madrid, Zeus, 1930.
- DÍAZ G. VIANA, Luis, *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la "invención" de la cultura popular*, Guipúzcoa, Sendoa, 1999.
- DÍAZ PARDO, Isaac, testimonio disponible en http://www.galespa.com.ar/arturo_cuadrado.htm [Consulta: 9/10/2007].
- DÍAZ PLAJA, F., *La España franquista en sus documentos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1976.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (comisario), *Referentes. Arte español contemporáneo en los museos y colecciones de Castilla-La Mancha* (catálogo de la exposición), Toledo, Empresa Pública "Don Quijote de la Mancha", 2007.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, "Una polémica (frustrada) de partido", en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 675-683.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *El triunfo del informalismo, La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2000.

- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *La "oficialización" de la vanguardia artística en la postguerra española el informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos*, Cuenca, Universidad de Castilla-la-Mancha, 1998.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián; LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Istmo, 2004.
- DÍAZ, Carlos, *La Primera Internacional de Trabajadores*, Madrid, Mañana, 1977.
- DÍAZ, Elías, *Pensamiento español en la era de Franco*, Madrid, Tecnos, 1983.
- DÍAZ, Juan Bosco, "El compromiso con la realidad de Paco Cuadrado", en *Diario de Sevilla*, Sevilla, 25 de enero de 2002.
- DÍEZ MORENO, Elvira; LÓPEZ SERRANO, Ricardo, *Realidad transcrita, realidad transfigurada, realidad transmutada* (catálogo de la exposición), Salamanca, Zamora, Diputaciones de Salamanca y Zamora, 1996.
- DÍEZ, José Luis (dir.), *La pintura de Historia del siglo XIX en España* (catálogo de la exposición), Madrid, Museo del Prado, 1992.
- DIJK, Teun A., *Ideología y discurso, Una introducción multidisciplinaria*, Barcelona, Ariel, 2003.
- DOESBURG, Theo van, *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1985.
- DOMÈNECH SAMPERE, Xavier, "El cambio político (1962-1976). Materiales para una perspectiva desde abajo", en *Historia del presente, la sociedad española durante el segundo franquismo*, nº 1, Madrid, 2002, pp. 46-67.
- DOPICO, Pablo, *El cómic underground español, 1970-1980*, Madrid, Cátedra, 2005.
- D'ORS, Eugenio, *Papeles sobre Goya y Velázquez*, Madrid, Revista de Occidente, 1950.
- DREHER, Thomas, *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*, Munich, Wilhlem Fink Verlag, 1999.
- DREW EGBERT, Donald, *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo del '68*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- E.G.L. [Eusebio García-Luengo], "NO. Lo "objetivo" y lo "social". Al premio ÍNDICE de novela, Juan Goytisolo, amistosamente", en *Índice de artes y letras*, nº 91 (año 10), Madrid, julio 1956, p. 5.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1990.
- EMERY, Douglas B., "Self, Creativity, Political Resistance", en *Political Psychology*, Vol. 14, nº 2, junio de 1993, pp. 347-362.

- ENGELS, Friedrich; MARX, Karl, *Marx-Engels Correspondance*, disponible en http://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm [Consulta: 10/1/ 2008].
- EQUIPO 57, "Reflexiones sobre la exposición "Les sources du XX siècle"", en *Praxis. Revista de higiene mental de la sociedad*, nº 5, año I, Córdoba, enero-febrero de 1961, pp. 7-8.
- EQUIPO CÓRDOBA, "Proceso y concepción artística", en *Acento Cultural*, Valencia, marzo de 1959, pp. 56-57.
- EQUIPO CRÓNICA; BOZAL, Valeriano; LLORENS, Tomás; DALMACE, Michèle, *Equipo Crónica 1965-1981* (catálogo de la exposición), Madrid, MNCARS, 1989.
- ERNESTO, José, "La Venganza" y "Sonatas", en *Nuestras Ideas*, nº 7, Bruselas, diciembre de 1959, pp. 106-107.
- ESCUDERO, María A., *El Instituto de Cultura Hispánica*, Madrid, Mapfre, 1994.
- ESPADAS BURGOS, Manuel, "Nombres e instituciones españoles en la Roma del siglo XX", en VV.AA., *Buscando a España en Roma*, Madrid, Lunwerg Editores, CSIC, 2006, pp. 252-273.
- ESPINET BURUNAT, Francesc, "Memòria de la transició (1966-1979) ", en *Revista HmiC*, 2005, disponible en <http://seneca.uab.es/hmic> [Consulta: 25/1/2008].
- ESTEBAN, José; HIERRO, José, *Ricardo Zamorano* (catálogo de la exposición), Cuenca, Fundación Antonio Pérez, 2000.
- ESTEBAN, José; SANTONJA, Gonzalo, *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*, *Antología*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- ESTRUCH TOBELLÀ, Joan, "Un intento de realismo socialista español (La literatura y el PCE en al década de los 50)", en VELILLA BARQUERO, RICARDO (ed.), *Actas del 1º Simposio para profesores de lengua y literatura españolas*, s.e., Barcelona, 1980, pp. 33-151.
- Estudios sobre Ruedo ibérico, disponibles en <http://www.ruedoiberico.org> [Consulta: 18/2/2008].
- FARALDO, Ramón D., "Exposiciones e información de arte", en *Ya*, Madrid, 11 de marzo de 1956.
- FARALDO, Ramón, "Situación del grabado", en *Artes*, nº 2, Madrid, 23 de mayo de 1961, s/p.
- FARALDO, Ramón, "Zabaleta y la gloriosa españolada", en *Artes*, nº 3, Madrid, 8 de

junio de 1961, s/p.

FAUCHEREAU, Serge, *Les peintres révolutionnaires mexicains*, Poitiers, Éditions Messor, 1985.

FELIPE, León, *Palabras*, escrito dirigido a Ángela Figuera Aymerich, México D.F., junio, 1958, en *ABC*, Madrid, 29 de marzo de 1959. Publicado en la revista *Universidad de México*, como prólogo a "Belleza cruel" (ed. 1958, 1978), disponible en http://angelafigueraaymerich.gipuzkoakultura.net/angela_figuera_leon_felipe_e_u.php [Consulta: 9/12/ 2008]

FERNÁN GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo. Memorias. 1943-1987*, Madrid, Debate, 1990.

FERNÁNDEZ ARENAS, José, *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*, Barcelona, Anthropos, 1986.

FERNÁNDEZ CABALEIRO, Begoña, "La profesión del crítico y la vanguardia en la prensa cotidiana (Madrid, 1950-1963)", en *Espacio, tiempo y forma*, nº 10, Madrid, 1997, pp. 313-329.

FERNÁNDEZ CABALEIRO, M^a Begoña, *Crítica y arte abstracto en la prensa madrileña*, Madrid, UNED Ediciones, 2005.

FERNÁNDEZ DE CASTRO, Ignacio, *De las Cortes de Cádiz al Plan de Desarrollo 1808-1966*, París, Ruedo ibérico, 1968.

FERNÁNDEZ DE CASTRO, Ignacio, *España hoy*, París, Ruedo ibérico, 1963.

FERNÁNDEZ DE MIGUEL, Daniel, "El antiamericanismo en la España del primer franquismo (1939-1953), el Ejército, la Iglesia y Falange frente a Estados Unidos", en *Ayer*, nº 62, Madrid, 2006, pp. 257-282.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, "Las galerías de arte en el Madrid de postguerra", en *Villa de Madrid*, nº 97-98, Madrid, 1988, pp. 5-26.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carlos, *Madrid clandestino. La reestructuración del PCE, 1939-1945*, Madrid, Fundación Domingo Malagón, 2002.

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (ed.), *Brecht en España. Actas del Encuentro Internacional Brecht (Sevilla 9-12 oct. 1998)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998.

- FERNÁNDEZ, Alicia, "Para mí no ha habido más ética que la estética", en *Bilbao*, Bilbao, marzo de 2004, p. 16, en
- FERNÁNDEZ, José A.; LABRA, Ana I.; LASO, Esther (ed), *Realismo social y mundos imaginarios, una convivencia para el siglo XXI*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003.
- FERNÁNDEZ, José Abel, *Grabadores en el Perú*, Lima, Didi de Arteta, 1995.
- FERNÁNDEZ, Santiago, *Galicia hoy*, París, Ruedo ibérico, 1966.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Francisco, "¿Para qué existe la literatura, y para quién?. Literatura y compromiso", en *Índice de artes y letras*, nº 104, Madrid, agosto de 1957, pp. 3-4.
- FERRÁN, Ofelia, "Cuanto más escribo más me queda por decir": Memory, Trauma and Writing in the Work of Jorge Semprún", en *MLN*, Vol. 116, nº 2, marzo de 2001, pp. 266-294.
- FERRÃO, Manuela; OLIVEIRA, Susana; FONSECA, Terresa (ed.), *Livros proibidos no Estado Novo* (catálogo de la exposición), Lisboa, Assembleia da República, 2005.
- FIDALGO, Feliciano, "Buffets " en ración anual", en suplemento de *Acento Cultural*, nº 27-30, Madrid, abril de 1961, p. 23.
- FIGUEROLA FERRETI, L., "Arte", en *Arriba*, Madrid, 9 de marzo de 1956.
- FIGUEROLA-FERRETI, L., "Carta sobre la comunicación a dos amigos distantes (acerca de un simposio de arte actual)", en *Artes*, nº 115-116, Madrid, marzo-abril de 1971, pp. 9-10.
- FIGUEROLA-FERRETI, L., "Grabados portugueses contemporáneos", en *Arriba*, Madrid, 18 de febrero de 1959, p. 17.
- FILGUEIRA VALVERDE, José, *Grabados compostelanos*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 1949.
- FILGUEIRA VALVERDE, José, *Historias de Compostela. Instituto "P. Sarmiento" de Estudios Gallegos. II Exposición. Grabados Compostelanos*, Santiago de Compostela, CSIC, 1949.
- FOIX, J.V. (texto); GINOVART (ilus.), "Carta a Joan Salvat-Papasseit", en *Índice de artes y letras*, nº 172 (año XVII), Madrid, abril 1963, pp. 3-5.
- FOLEJEWSKI, Zbigniew, "Frustrations of Socialist Realism", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 14, nº 4, junio de 1956, pp. 485-488.
- FONT-RÉALUX, Dominique de; CARS, Laurence des; HILAIRE, Michel; MOTTIN,

- Bruno; TILLIER, Bertrand, *Gustave Courbet* (catálogo de la exposición), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2008.
- FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos; SABIO ALCUTÉN, Alberto (coord.), *Paisajes para después de una guerra. El Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo (1936-1957)*, Zaragoza, Diputación provincial de Zaragoza, 2006.
- FOSS, Laurence, "Art as Cognitive, Beyond Scientific Realism", en *Philosophy of Science*, Vol. 38, nº 2, junio de 1971, pp. 234-250.
- FRÉVILLE, Jean (selección y prólogo), *Lenin. Escritos sobre la Literatura y el Arte*, Barcelona, Península, 1975.
- FRIED, Michael, *El realismo de Courbet*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1990.
- FRYE BURNHAM, Linda; DURLAND, Steven (eds.), *The Citizen Artist, 20 Years of Art in the Public Arena*, Nueva York, Critical Press, 1998.
- FULLAT, Octavio, "Introducción fácil al marxismo", en *Índice de artes y letras*, nº 181 (año XVII), Madrid, enero de 1964, pp. 5-9.
- Fundación FOESSA, *Efectos sociales queridos y no queridos en el desarrollo español*, Madrid, Fundación FOESSA, 1968.
- FUSI, Juan Pablo, *Franco*, Madrid, Ediciones El País, 1985.
- FUSI, Juan Pablo, *Identidades proscritas. El no nacionalismo en las sociedades nacionalistas*, Barcelona, Seix-Barral, 2006.
- FUSTER, Joan, "Un art i una societat", en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, Valencia, nº 9-10, 1966, pp. 3-4.
- G. PERICÁS, Antonio, "El expresionismo y la realidad como existencia", en *Acento Cultural*, Madrid, junio de 1961, pp. 57-67.
- G. PERICÁS, Antonio, "La prueba de fuego de la pintura de Ibarrola", en *Realidad*, nº 10, Roma, junio de 1966, pp. 115-123.
- GADAMER, Hans Georg, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos. Madrid, 1996
- GALA, Antonio; RIVAS ROMERO-VALDESPINO, Francisco, *Pintores andaluces que viven fuera de Andalucía* (catálogo de la exposición), Jerez, Delegación Cultura Jerez de la Frontera, diciembre 1981.
- GALÁN, Luis, "Literatura y política", en *Nuestras Ideas*, nº 7, diciembre 1959, pp. 23-36
- GÁLLEGO, Julián; BOZAL, Valeriano; BONET CORREA, Antonio; MARCHÁN FIZ, Simón (et alii), *Arte en España 1918-1994 en la colección de arte contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1995.

- GALLIE, W.B.; BARRET, Cyril, "Art and Politics", en *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, Vol. 46, pp. 103-138.
- GALLWITZ, Klaus; GRESCHAT, Isabel; IRRGANG, Judith, *Sammlung Frieder Burda* (catálogo de la exposición), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004.
- GAMARRA, Pierre, "Les peintres contre la nuit", en *France Nouvelle*, París, mayo de 1961, pp. 30
- GANDÍA CASIMIRO, José; CORAZÓN, Alberto; CARRIÓN, Ignacio; VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Realidad* (catálogo de la exposición), Valencia, IVAM, 1993.
- GARAUDY, Roger, *D'un réalisme sans rivages*, París, Plon, 1963.
- GARCÍA BACCA, Juan David, *Sobre Realismo, Tres ejercicios literario-filosóficos*, Barcelona, Anthropos, 2001.
- GARCÍA CERVERA, Vicente, "Crónica de Valencia", en *Artes*, nº 84, Madrid, abril de 1967, pp. 45-48.
- GARCÍA CERVERA, Vicente, "Recapitulación de la actividad artística en Valencia", en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, Valencia, 2º trimestre de 1967, pp. 45-51.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía, *La pintura surrealista española*, Madrid, Istmo, 1986.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando, *Los perdedores de la Historia de España*, Barcelona, Planeta, 2006.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*, Madrid, Instituto Balmes de Sociología, CSIC, 1980.
- GARCÍA MORENTE, Manuel, "España como estilo", en *Índice de artes y letras*, nº 161-162 (año XVI), Madrid, mayo-junio de 1962, pp.27.
- GARCÍA ORTEGA, José (ilus.), portada de *Clarté*, nº 28, enero de 1971.
- GARCÍA ORTEGA, José, "Agustín Ibarrola. Dibujos de la cárcel", en *Realidad*, nº 3, Roma, septiembre-octubre de 1964, pp.137-141.
- GARCÍA ORTEGA, José, *José Ortega* (catálogo de la exposición), Turín, La Bussola, 1966.
- GARCÍA PIÑEIRO, Ramón; VEGA, Rubén, *Hay una luz en Asturias* (catálogo de la exposición), Oviedo, Fundación Muñiz Zapico, 2002.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel, *Pintura española neofigurativa*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- GARCÍA, Eugenio, "Ortega nous parle", en *Europe*, nº 345-346, París, enero-febrero de 1958, pp. 243-246

- GARCÍA, Inmaculada, "Un museo para Paco Cortijo", en *Diario de Sevilla*, Sevilla, 5 de diciembre de 199, p. 9.
- GARCÍA, Manuel; MARTÍNEZ, Arturo; ORTEGA, José (ilustraciones), en *Nuestra Bandera*, nº 41, Madrid, febrero de 1965, pp. 60, 67, 86.
- GARCÍA, Pascual, "A propósito de la crítica de una crítica", en *Nuestras Ideas*, nº 8, Bruselas, julio de 1960, pp. 48-51.
- GARCÍA, Pascual, "A propósito de una exposición", en *Nuestras Ideas*, nº 7, Bruselas, diciembre de 1959, pp. 108-111.
- GARCÍA-LUENGO, Eusebio, "¿Qué es teatro social? Réplica a Alfonso Sastre, "Un mar de confusiones"", en *Índice de artes y letras*, nº 44 (año 6), Madrid, 15 octubre 1951, pp. 7-8.
- GARCÍA-MARGALLO MARFIL, Carmen; RODRÍGUEZ PERALES, Carmen, *Julio Prieto Nespereira y las Agrupaciones de Grabadores en Madrid 1928-1978*, Madrid, Fundación Julio Prieto Nespereira, 2001.
- GARNIER, François, "Vuelta a la realidad, vuelta a una mayor humanidad", en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, Valencia, julio-septiembre de 1963, pp. 24-30.
- GARNIER, Maurice, testimonio recogido en una entrevista con Christophe Berteaux, en 11, rue Royale, 26 de noviembre de 2002, disponible en <http://www.museebernardbuffet.com> [Consulta: 25/5/2006].
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *La teoría literaria de György Lukács*, Valencia, Amós Belinchón, 1992.
- GARRIDO MORENO, Antonio, "Evolución plástica de Luis Seoane a través de su labor editorial en el exilio argentino", en BARRAL RIVADULLA, M^a Dolores; LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel (coords.), *Estudios sobre patrimonio artístico*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2002, pp. 663-684
- GASSER, Manuel, "Luis Seoane", en *Graphis*, nº 66, Zurich, julio/agosto de 1956, pp. 350-363.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, "Crisis en la plástica actual", en *Revista de Ideas Estéticas*, nº 115, Madrid, julio, agosto, septiembre de 1971, pp. 25-34.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La pintura española del siglo XX*, Madrid, Ibérico Europeo, 1972.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Pequeñas teorías del arte*, Madrid, Taurus, 1964.
- GÉRÔME, Noëlle; TARTAKOWSKY, Danielle, *La Fête de l'Humanité. Culture communiste, culture populaire*, París, Messidor/Éditions sociales, 1988.

- GERVEREAU, Laurent, *Terroriser, manipuler, convaincre!. Histoire mondiale de l'affiche politique*, París, Somogy Éditions d'art, 1996.
- GIL CASADO, Pablo, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- GIL NOVALES, Alberto, "Dos pintores jóvenes", en *Índice de artes y letras*, nº 93, Madrid, septiembre 1956, pp. 15-16.
- GILLMOR, Frances, "Folklore Study in Spain", en *The Journal of American Folklore, Foklore Research around the World, A North American Point of View*, Vol. 74, nº 294, (octubre- diciembre de 1961), pp. 336-343.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Arte y Estado*, Madrid, Gráfica Universal, 1935.
- GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, "'Artes' en Bilbao. El Aformalismo bifronte", en *Artes*, nº 11, Madrid, 8 de enero de 1962, s/p.
- GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, "Arte normativo", en *Acento Cultural*, nº 8, Madrid, mayo-junio de 1960.
- GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, "Artes en Bilbao. Una exposición cosmopolitismo pedagógica en Vizcaya, José Ortega," la irrupción en el realismo perdido", en *Artes*, nº 15, Madrid, 8 marzo 1962, s/p.
- GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, "Brasilia, nueva capital", en *Acento Cultural*, nº extraordinario, Madrid, julio-octubre de 1960, pp. 79-84.
- GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, "Exposiciones", en *Acento Cultural*, suplemento quincenal del nº 3 y 4, Madrid, abril de 1960, pp. 6-7.
- GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, "La cita del arte con la realidad. El pabellón español en la XXX Bienal de Venecia", en el suplemento quincenal de *Acento Cultural*, nº 19 y 20, Madrid, 15 de noviembre de 1960, pp. 6-7.
- GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, "Perfiles de la oposición vanguardia-realismo", en *Acento Cultural*, nº 14, Madrid, septiembre de 1961, pp. 58-63.
- GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio; IBARROLA, Agustín; ALBERTI, Rafael; LEÓN, María Teresa, *Burgos, prisión central*, París, Éditions de la Librairie du Globe, 1965.
- GIMÉNEZ, Ernesto (texto); "Máximo" (ilus.), *Spain for you*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1964.
- GINSBURG, Victor, "Awards, Success and Aesthetic Quality in the Arts", en *The Journal of Economic Perspectives*, Vol. 17, nº 2, 2003, pp. 99-111.

- GLANVILLE, Jennifer L., "Voluntary Association and Social Network Structure, Why Organizational Location and Type Are Important", en *Sociological Forum*, Vol. 19, nº 3, septiembre de 2004, pp. 465-494.
- GOMBIN, Richard, "French Leftism", en *Journal of Contemporary History*, Vo. 7, nº 1/2, enero-abril de 1972, pp. 27-50.
- GOMBRICH, Ernst H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Debate, 1998.
- GÓMEZ BEDATE, Pilar, "Ángel Crespo, el realismo y la magia", en *Ínsula*, nº 670, Madrid, octubre 2002, disponible en <http://www.insula.es/> [Consulta: 20/10/2008].
- GÓMEZ BEDATE, Pilar; MOLLEDA, Mercedes; MORENO GALVÁN, José María; PUENTE, Joaquín de la, "¿Cuál es el vínculo de unión entre el espectador y el arte?", en *Artes*, nº 67, Madrid, 23 de marzo de 1965, pp. 3-7.
- GÓMEZ MANZANARES, Ramón, "La agricultura en el plan de desarrollo económico español", en *Agriculture et développement (Options Méditerranéennes)*, nº 8, París, 1971, pp. 46-51.
- GÓMEZ, J., "Más allá del escándalo "MATESA", en *Nuestra Bandera*, nº 62, Madrid, octubre-noviembre de 1969, pp. 5-21.
- GÓMEZ, José María, "El pintor Paco Cuadrado expondrá en Sevilla", en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 11 de octubre de 1988.
- GÓMEZ, José María, "La Asociación Sindical de Artistas Plásticos aspira a integrar a todos los profesinales sevillanos", en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 25 de marzo de 1979, p. 28.
- GÓMEZ, Juan José (ed.), *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, Sevilla, Círculo de Cultura Socialista, 2004.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús, *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)*, Santiago de Compostela, Laiovento, 2003.
- GONZÁLEZ ORBEGOZO, Marta, *Equipo 57* (catálogo de la exposición), Madrid, 1993.
- GONZÁLEZ ORBEGOZO, Marta; DÍAZ DE RÁBAGO, Belén (coord.), *Equipo 57* (catálogo de la exposición), Madrid, MNCARS, 1993.
- GOODMAN, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.
- GOODYEAR, Frank H., *Contemporary American Realism since 1960*, Nueva York, New York Graphic Society, Pennsylvania Academy of Fine Arts, 1981.

- GOOSSEN, E.C. (comisario), *The Art of the Real. USA 1948-1968* (catálogo de la exposición), Nueva York, Museum of Modern Art New York, 1968.
- GOYTISOLO, Juan, "Para una literatura nacional popular", en *Insula* (nº especial 499-500 de 1988), 1959, pp. 39-40.
- GOYTISOLO, Juan, *Coto vedado*, Barcelona, Barral, 1985.
- GOYTISOLO, Juan, *El furgón de cola*, París, Ruedo ibérico, 1967.
- GRACIA GARCÍA, Jordi, *Estado y cultura, el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- GRACIA, Jordi, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1949-1962*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- GRACIA, Jordi, *La resistencia silenciosa, fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- GRACIA, Jordi; RUIZ CARNICER, Miguel Ángel, *La España de Franco (1939-1975), cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2001.
- GRAMSCI, Antonio, *Cultura y Literatura*, Barcelona, Península, 2004.
- GRANELL, Enric; GUIGON, Emmanuel (comisarios), *Dau al Set. El foc s'escampa. Barcelona 1948-1955* (catálogo de la exposición), Barcelona, Centre d'art Santa Mònica, 1998.
- GRAPE, Wolfgang, "Zwanzig Jahre Neue Münchner Galerie", en *Bildende Kunst*, Heft 8, 1984, DDR, 376-377.
- GRASSKAMP, Walter, *Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik*, Munich, Verlag G.H. Beck, 1995.
- GRAVER, David, *The Aesthetics of Disturbance. Anti-Art in Avant-Garde Drama*, Michigan, The University of Michigan Press, 1995.
- Gravura, Edición especial del documento notarial de creación de la Cooperativa de Gravura portuguesa, Marzo, 1976. s/p
- Gravura, *Gravura portuguesa contemporânea MCMLIX* (catálogo de la exposición), Lisboa, Gravura, 1959.
- GREENFELD, Liah, *Different worlds. A sociological study of taste, choice and success in art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- GRIGG, Robert, "Relativism and Pictorial Realism", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, nº 4, 1984, pp. 397-408.

- GRIMM, Reinhold; HERMAND, Jost (ed.), *Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik*, Stuttgart, Berlin, Colonia, Mainz, Verlag W. Kohlhammer, 1975
- GUADALUPE POSADA, José, *Grabados de José Guadalupe Posada*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- GUASCH, Ana María (coord.), "Arte/Etnia/Cultura Entorno en Euzkadi", en *Guadalimar*, nº 25, octubre de 1977, pp. 65-76
- GUASCH, Ana María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000.
- GUASCH, Ana María, "Conversación con Ibarrola", en *Guadalimar*, nº 25, Madrid, octubre de 1977, pp. 37-38
- GUASCH, Ana María, "Crónica de una vanguardia", en *Guadalimar*, nº 25, Madrid, octubre de 1977, pp. 52-59
- GUASCH, Ana María, "El arte en Euzkadi", en *Guadalimar*, nº 25, Madrid, octubre de 1977, pp. 20-25.
- GUASCH, Ana María, "Ideología y praxis en el arte vasco 1940-1980", en *Batik*, nº 61, Barcelona, mayo de 1981, pp. 45-50.
- GUBERN, Román, *La censura, función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1980.
- GUBERN, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1974.
- GUESSLER, Normand, "Henri Barbusse and His Monde (1928-35), Progeny of the Clarte Movement and the Review Clarte", en *Journal of Contemporary History*, Vol. 11/12, no 2/3, julio de 1976, pp. 173-197.
- GUIGON, Emmanuel; KNOERY, Franck, *John Heartfield. Photomontages politiques 1930-1938* (catálogo de la exposición), Estrasburgo, Musées de Strasbourg, 2006.
- GUILBAUT, Serge; VILLEL, Manuel Borja (comisarios), *Be-Bomb, The Transatlantic War of Images and All That Jazz 1946-1956* (catálogo de la exposición), Barcelona, MACBA, 2007.
- GUILLÉN, Mercedes, *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París*, Madrid, Taurus, 1960.
- GUITART I AGELL, Joan; VERRIÉ, Frederic Pau; COMADIRA, Narcís; VÉLEZ, Pilar, *Josep Obiols 1894-1994. Obra cívica* (catálogo de la exposición), Barcelona,

- Generalitat de Catalunya, 1994.
- GÜNTHER, Hans (ed.), *The Culture of the Stalin period*, London, Macmillan, 1990.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, Jose Luis, *Artistas actuales abulenses* (catálogo de la exposición), Ávila, Junta de Castilla y León, 1985.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; SEIXAS SEOANE, Miguel Anxo (comisarios), *Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane* (catálogo de la exposición), La Coruña, Fundación Luis Seoane, 2007.
- HAGELSTEIN MARQUARDT, Virginia (ed.), *Art and Journals on the Political Front 1910-1940*, Gainesville, University Press of Florida, 1997.
- HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Francia, 2004.
- HANFFSTENGEL, Renata von; TERCERO VASCONCELOS, Cecilia; NUNGESSER, Michael; BOULLOSA, Carmen, *Encuentros gráficos 1938-1948, artistas europeos en el Taller de Gráfica Popular* (catálogo de la exposición), México D.F., Insituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, 1999.
- HASKELL, Francis, "L'art comme prophétie", en *L'art de la Recherche*, París, La documentation Française, 1994, pp. 151-168.
- HASKELL, Francis, "L'art et la société", en VV.AA. , *Art et société*, Bruselas, Éditions Les Éperonniers, 1989, pp. 15-35
- HASKELL, Francis, "L'art et le langage de la politique", en *Le débat*, nº 44, París, marzo-mayo de 1987, pp. 106-115.
- HASTINGS-KING, Stephen , "L'Internationale Situationniste, Socialisme ou Barbarie, and the Crisis of the Marxist Imaginary", en *SubStance*, Vol. 28, nº 3, edición especial sobre Guy Debord, 1999, pp. 26-54.
- HAUFFE, Hans, "Ibarrola, integrante de la pintura social", en *Kobie*, nº 5, Bilbao, 1988, pp. 233-237.
- HELD, Jutta, "How do the Political Effects of Pictures come About? The Case of Picasso's *Guernica*", en *The Oxford Art Journal*, Vol. 11, 1988, pp. 33-40.
- HELD, Jutta, "Political Action and "Paranoid-Critical" Analysis, the Mother Image in Max Ligner And Salvador Dalí", en *The Oxford Art Journal*, Vol. 19, 1996, pp. 61-72.
- HEMINGWAY, Andrew, "Fictional Unities, "Antifacism" and "Antifascist Art" in 30s America", en *The Oxford Art Journal*, Vol. 14, 1991, pp. 107-118.

- HEMINGWAY, Andrew, *Artists on the Left. American Artists and the Communist Movement 1926-1956*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2002.
- HIEPE, Richard, "50 Tendenzen und mehr", en *tendenzen*, nº 50, Munich, julio-agosto 1967, pp. 186-188.
- HIEPE, Richard, "Zur historischen Charakterisierung der spanischen Abstrakten", en *Kunst in Spanien. Tendenzen*, nº II Sonderheft, Munich, 1965, pp. 330-335
- HIEPE, Richard, *Der Taube in der Hand*, Munich, kürbiskern und tendenzen Damnitz Verlag, 1976.
- HIEPE, Richard, *Die fotomontage* (catálogo de la exposición), Ingolstadt, Courier Druckhaus, 1969.
- HIEPE, Richard, *Die Kunst der neuen Klasse*, Munich, Gütersloh, Viena, Verlagsgruppe Bertelsmann, 1973.
- HIEPE, Richard, *Humanismus und Kunst*, Munich, Oswald Dobbeck Verlag, 1959.
- HIEPE, Richard, *Künstler gegen Atomkrieg* (catálogo de la exposición), Munich, Deutschen Kulturtag, 1959.
- HIERRO, José, "José Ortega, variaciones sobre temas de Durero", en *Artes*, nº 120, Madrid, diciembre de 1971, pp. 14-15.
- HIERRO, José, "Subirachs, un renacentista", en *Guadalimar*, nº 27, diciembre de 1977, pp. 57-59.
- HILL, Leslie; PARIS, Helen, *The Guerrilla Guide to Performance Art*, Londres, Nueva York, Continuum, 2004.
- HILLS, Patricia, "1936, Meyer Schapiro, *Art Front*, and the Popular Front", en *The Oxford Art Journal*, Vol. 17, 1994, pp. 30-42.
- HOCHMAN, Elaine S., *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, Barcelona, Paidós, 2002.
- HORWICH, Paul, "Realism and Truth", en *Noûs*, Vol. 30, Suplemento, 1996, pp. 187-197.
- HUICI, FERNANDO (comisario), *Alfaro Arroyo*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1995.
- HUICI, Fernando *et alii*, *Galería Sur, exposición documental* (catálogo de la exposición), Madrid, MNCARS, 1996.
- HUICI, Fernando, *Plástica y texto en torno al 98* (catálogo de la exposición), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1998.
- HULTEN, Pontus (comisario), *Les realismes, 1919-1939*, (catálogo de la exposición),

- París, Centre Georges Pompidou, 1981.
- HUYSEN, Andreas "The Cultural Politics of Pop", en *New German Critique*, nº 4, 1975, pp. 77-97.
- HYLLAS, J., "A Revista Acento", en *Vértice*, nº XIX nº 187, Coimbra, abril 1959, pp. 210
- HYLLAS, J., "Homenagem a António Machado", en *Vértice*, nº XIX nº 186, Coimbra, marzo 1959, pp. 146
- HYLLAS, J., "Novos rumos literários", en *Vértice*, nº XIX nº 194, Coimbra, 1959, pp. 644
- I., "Óleos y grabados de Francisco L. Álvarez", en *Índice de artes y letras*, nº 149, Madrid, mayo de 1961, pp. 16.
- I.P., "Pintores españoles en París", en *Realidad*, nº 6, Roma, agosto de 1965, pp. 125-129.
- IBÁÑEZ CERDÁ, José; BALLESTER ROS, Ignacio, *España es así. Hechos y cifras* 1963, Madrid, Ediciones cultura Hispánica, 1965.
- IBARRA GÜELL, P., *El movimiento obrero en Vizcaya, 1967-1977, Ideología, organización y conflictividad*, Bilbao, Editorial de la Universidad del País Vasco, 1987.
- IBARROLA, Agustín (ilustraciones) en *Nuestra Bandera*, nº 40, Madrid, enero de 1965, pp. 75-76, 121.
- IBARROLA, Agustín; DAPENA, María (ilustraciones) en *Nuestra Bandera*, nº 35, Madrid, IV trimestre de 1963, pp. 77-78.
- ITTMANN, John (ed.), *Mexico and Modern Printmaking. A Revolution in the Graphic Arts, 1920 to 1950* (catálogo de la exposición), Filadelfia, San Antonio, Londres, Philadelphia Museum of Art, McNay Art Museum, Yale University Press, 2006.
- IVENS, Maria, *Le peuple-artiste, cet être monstrueux. La communauté des pairs face à la communauté des génies*, París, L'Harmattan, 2002.
- IVINS Jr., William M., *Prints and Visual Communication*, Cambridge, Massachussets, Londres, The MIT Press, 1969.
- IZCARAY, J., "En torno a la "situación histórica" del artista español", en *Cuadernos de Cultura*, nº 12, Madrid, 1953, pp. 6-10.
- IZCARAY, Jesús, "Una encíclica de paz", en *Nuestra Bandera*, nº 36, Madrid, I y II trimestres de 1963, pp. 31-41.
- J. De la P. [Joaquín de la Puente], "Instituto de Cultura Hispánica. Zachrisson", en

- Artes*, nº 10, Madrid, 23 dediciembre de 1961, s/p.
- J.H. [José Hierro], "Cuatro Pintoras", en *Artes*, nº 8, Madrid, 23 de noviembre de 1961, s/p.
- J.M.M.G. (José María Moreno Galván), "Los tapices de Luis Garrido", en *Artes*, nº 28, Madrid, 23 de diciembre de 1962, pp. 21-22.
- JACHEC, Nancy, "Committed Practices, Intentionality, Radical Subjectivity and the History of Art", en *The Oxford Art Journal*, nº 18, 1995, pp. 110-113.
- JACHEC, Nancy. "The Space Between Art and Political Action", Abstrac Expressionism and Ethical Choice in Postwar America 1945-1950", en *The Oxford Art Journal*, Vol. 14, 1991, pp. 18-30.
- JACOBS, Derek, "Una imagen de unidad francesa, el congreso internacional de escritores y la "guerra justa"", en GAGEN, Derek; GEORGE, David (eds.), *La guerra civil española. Arte y violencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990, pp. 125-144
- JAPPE, Anselm; NICHOLSON-SMITH, Donald, "Sic Transit Gloria Artis, "The End of Art" for Theodor Adorno and Guy Debord", en *SubStance*, Vol. 28, nº 3, pp. 102-128.
- JARQUE ÍÑIGUEZ, Arturo, *Queremos esas bases, el acercamiento de EEUU a la España de Franco*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998.
- JASPER, James M.; "The Emotions of Protest, Affective and Reactive Emotions in and around Social Movements", en *Sociological Forum*, Vol. 13, nº 3, septiembre de 1998, pp. 397-424.
- JÁUREGUI, Fernando; VEGA, Pedro, *Crónica del antifranquismo*, Barcelona, Planeta, 2007.
- JÁUREGUI, Fernando; VEGA, Pedro, *Crónica del antifranquismo. 1939-1962, Los hombres que lucharon por devolver la democracia a España*, Barcelona, 1983.
- JAY, Martin, *Downcast Eyes*, Berkeley, The University of California Press, 1994.
- JEFFET, William (comisario), *Spain is different* (catálogo de la exposición), Norwich, Sinsbury Centre for Visual Arts, 1998.
- JEVENOIS, Pablo (coord.), *La Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas 1946-1996*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 199.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, "La intelectualidad republicana y la revista "Hora de España"", en *Analecta Malacitana*, nº 5, Málaga, 1982, pp. 343-390.

- JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, María Dolores, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989.
- JOLLY, Jennifer, "Art of the Collective, David Alfaro Siqueiros, Josep Renau and their Collaboratioin at the Mexican Electricians' Syndicate", en *The Oxford Art Journal*, Vol. 31, 2008, pp. 129-151.
- JOURDAIN, Francis, "L'Espagne à Paris", en *Europe*, París, enero-febrero de 1958, pp. 6-16.
- JOURDAIN, Francis; BESSON, Georges; PICART LE DOUX, Jean, *Frans Masereel. L'oeuvre gravé* (catálogo de la exposición), París, Maison de la Pensée Française, 1958.
- JUÁREZ, C., "Asturias", obra colectiva de artista y escritores españoles", en *Realidad*, nº 5, Roma, mayo de 1965, pp. 104-105.
- JUARISTI, Jon, *El Chimbo expiatorio (la invención de la tradición bilbaína, 1876-1939)*, Madrid, Espasa, 1999.
- JUARISTI, Jon, *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, Madrid, Taurus, 1987.
- JULIÁN, Inmaculada, "El llegat del Pop Art a Catalunya", disponible en <http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/fuego31mda01.htm> [Consulta: 24/1/2007].
- KAUTSKY, Karl, *La cuestión agraria*, París, Ruedo ibérico, 1970.
- KAYE, Nick, *Art into Theatre. Performance interview and documents*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers GmbH, 1996.
- KLANDERMANS, Bert, "A Theoretical Framework for Comparisons of Social Movement Participation", en *Sociological Forum*, Vol. 8, nº 3, septiembre de 1993, pp. 383-402.
- KLIMKE, Martin ; SCHARLOTH, Joachim (ed.), *Handbuch 1968 zur Kultur und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler'sche Verlag, 2007.
- KOSÍK, Karel, *Dialéctica de lo concreto*, México D. f., Grijalbo, 1967.
- L.M., "Exposición de grabados de José Ortega en París", en *Nuestras Ideas*, nº 11, Bruselas, abril de 1961, pp. 142-143.
- LA GORCE, Jérôme de; LEVAILLANT, Françoise ; MÉROT, Alain, *La condition sociale de l'artiste XVIème-XXème siècle*, Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'expression contemporaine,

1985.

LACHAT, Raymond, *L'arte in Italia dal 1945*, Roma, Albagraf, 1999.

LACLOTTE, Michel ; KRUTA, Venceslas ; ERLANDE-BRANDENBURG, Alain ; MIGNOT, Claude ; GOODMAN, John ; MARRINAM, Michael ; TINTEROW, Gary ; WEISS, Jeffrey ; GEE, Malcom ; LEVAILLANT, Françoise , *The Art and Spirit of Paris*, Nueva York, Abbeville Press, 2003.

LAFORET, Carmen, *Nada*, Barcelona, Crítica, 2001.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Akal, 1987.

LANDAU, Ellen G., *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, New Haven & London, Yale University Press, 2005.

LANG, Lothar, *Expressionismus und Buchkunst in Deutschland 1907-1927*, Leipzig, Edition Leipzig, 1993.

LANGA PIZARRO, María del Mar, *Del Franquismo a la posmodernidad, la novela española (1975-1999), Análisis y diccionario de autores*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.

LANGE, Barbara (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Von Expressionismus bis heute*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006.

LARAÑA, E., *La construcción de los movimientos sociales*, Madrid, Alianza, 1999.

LARRA, Carlos, "Primer Acto" y el teatro contemporáneo en España", en *Nuestras Ideas*, nº 2, Bruselas, septiembre de 1957, pp. 103-110.

LARRAURI, Maite (ed.); MAX (ilustraciones), *El deseo según Gilles Deleuze*, Valencia, Tàndem Edicions, 2000.

LASO PRIETO, José María, Entrevista, en *El Catoblepas revista crítica del presente*, nº 23, enero 2004. p. 6, disponible en www.nodulo.org/ec/2004/n023p06.htm [Consulta: 5/6/2006].

LASSAIGNE, Jacques, "Espagne", en *Les Lettres Françaises*, París, 29 de abril-5 de mayo de 1965, p. 10.

LAVABRE, Marie-Claire; PLATONE, François, *Que reste-t-il du PCF?*, París, Éditions Autrement, 2002.

LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, "Exponerse o ser expuesto (La problemática expositiva de las vanguardias históricas)", en *Espacio, tiempo y forma*, nº 10, Madrid, 1997, pp. 331-354.

- LEBRERO STALS, José (comisario), *Posada. El grabador mexicano*, Sevilla, CAAC, Junta de Andalucía, 2005.
- LEBRERO STALS, José Lebrero; LÓPEZ MORENO, Luisa (comisarios), *Equipo 57* (catálogo de la exposición), Sevilla, CAAC, MEIAC, 2008.
- LEDUC, Alain, *Une collection politique? Fonds d'art moderne et contemporain de la fédération de Paris du Parti Communiste, Français 1954/1978...échos 2002* (catálogo de la exposición), París, Éditions Cercle d'Art, 2002.
- LÉGER, Jean-Pascal, *Ràfols-Casamada* (catálogo de la exposición), Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2001.
- LEMPÉRIÈRE, Annick, *Intellectuels, Etat et société au Mexique XXe siècle. Les clercs de la nation*, París, L'Harmattan, 1992.
- LEYVA FERNÁNDEZ, Antonio, "Estoy haciendo un poema de recuerdos", en *Bandarra. Revista literaria*, nº 2, Porto, febrero de 1953, pp. 14.
- LEYVA, Antonio, "Notas para una teoría de la expresión poética", en *Acento Cultural*, nº 4, Madrid, febrero 1959, pp. 17-19.
- LILLO, Natacha, "La emigración española a Francia a lo largo del siglo XX, una historia que queda por profundizar", en *Migraciones & exilios*, nº 7, Madrid, diciembre de 2006, pp. 159-180.
- LILLO, Natacha, *Espagnols en "banlieue rouge". Histoire comparée des trois principales vagues migratoires à Saint-Denis et dans sa région au XX^e siècle*, (tesis doctoral inédita), París, 2001.
- LILLO, Natacha, *La Petite Espagne de la Plaine-Saint-Denis 1900-1980*, París, Éditions Autrement, 2004.
- LIVINGSTONE, Karen; PARRY, Linda (eds.), *International Arts and Crafts*, Londres, V&A publications, 2005.
- LIVINGSTONE, Marco, *Pop Art. A Continuing History*, Nueva York, Thames & Hudson, 2000.
- LIZCANO, Pablo, *La generación de 1956. La universidad contra Franco*, Madrid, Leer/Documento, 2001.
- LLANO GOROSTIZA, Manuel, "Regionalismo y socialismo en el arte vasco", en *Guadalimar*, nº 25, Madrid, octubre de 1977, pp. 31-36.
- LLORÉNS, Tomás, "Crónica de Valencia. El salón de Otoño", en *Artes*, nº 72 (2ª época), Madrid, 23 de noviembre de 1965, pp. 21-24.
- LLORÉNS, Tomás, "Opera aperta" de Umberto Eco", en *Suma y sigue del arte*

- contemporáneo*, Valencia, enero-marzo de 1963, pp. 40-45.
- LLORÉNS, Tomás, "Realismo y arte comprometido", en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, Valencia, julio-septiembre de 1963, pp. 12-16.
- LLORÉNS, Tomás, *Equipo Crónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.
- LLORENTE, Ángel (comisario), *Duarte 1993/2001* (catálogo de la exposición), Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2001.
- LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.
- LLORENTE, Ángel, *Equipo 57*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2007.
- LOBO; ORTEGA, José; IBARROLA, Agustín (ilustraciones) en *Nuestra Bandera*, nº 44-45, Madrid, mayo-junio de 1965.
- LONDON, John, *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre, 1939-1963*, Londres, The Modern Humanities Research Association, 1997.
- LOPES, Dominique, "Pictorial Realism", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, nº 3, 1995, pp. 277-285.
- LÓPEZ MANZANARES, Juan Ángel, *Madrid antes de "El Paso", la renovación artística en la postguerra madrileña* (tesis doctoral inédita), Universidad Complutense, 2006.
- LÓPEZ PACHECO, Jesús, "Realismo sin realidad", en *Acento Cultural*, Madrid, noviembre 1958, pp. 5-7.
- LÓPEZ PACHECO, Jesús, *Central eléctrica*, Barcelona, Destino, 1982.
- LÓPEZ SALINAS, Armando, *Año tras año*, París, Ruedo ibérico, 1962.
- LORENTE, Jesús Pedro, "Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo", en *Artígrama*, nº 13, Zaragoza, 1998, pp. 295-313.
- LORENTE, Jesús Pedro, *Historia de la crítica de arte. Textos escogidos y comentados*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- LORENTE, Manuel, "Cuadrado", en *Club La Rábida*, 1964.
- LORENTE, Manuel, "Paco Cuadrado, treinta años de pintura", en *ABC*, Sevilla, 22 de noviembre de 1990, p. 91.
- LOSCOS SOLÉ, Puri, *Guinovart a Barradas* (catálogo de la exposición), L'Hospitalet de Llobregat, Museu d'Historia de L'Hospitalet, 2005.
- LUIS, Leopoldo de, *Poesía social, Antología (1939-1968)*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1969.
- LUKACS, Gyorgy, *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte,

- 1965.
- LURÇAT, J.; GROMMAIRE, M.; GOERG, É. *et alii*, *La querelle du réalisme. Deux débats organisés par l'Association des Peintres et Sculpteurs de la Maison de la Culture*, París, Éditions Sociales Internationales, 1936.
- M. RAMA, Carlos, *Ideología, regiones y clases sociales en la España contemporánea*, Gijón, Ediciones Júcar, 1977.
- MACUA, Juan Ignacio, "El "pop art", o la recuperación del objeto", en *Artes*, nº 33, Madrid, 8 de marzo de 1963, pp. 9.
- MADOFF, Steven Henry (ed.), *Pop Art. A Critical History*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- MADRIGAL PASCUAL, Arturo Ángel, *Arte y compromiso. España 1917-1936*, Fundación Anselmo Lorenzo, 2002.
- MAHSUN, Carol Anne (ed.), *Pop Art. The Critical Dialogue*, Londres, UMI Research Press, 1989.
- MAINER, José-Carlos; JULIÁ, Santos, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986, la cultura de la transición*, Madrid, Alianza, 2000.
- Maison de la Pensée Française , *15 ans d'activités artistiques à la Maison de la Pensée Française*, París, Maison de la Pensée Française, 1962.
- MANDELBAUM, Maurice, *The anatomy of historical knowledge*, Baltimore, Londres, Hopkins University Press, 1977.
- MANGINI, Shirley, *Rojos y rebeldes, La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1987.
- MANZANO, Manuel, "Francisco Cuadrado Lagares en la sala Vayreda", en *Barcelona*, 25 de febrero de 1965.
- MANZANO, Rafael; ROJAS, Carlos, *Enciclopedia del arte*, Barcelona, Editorial Gassó, 1960.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte del objeto al arte del concepto*, Madrid, Comunicación, 1974.
- MARÍN VIADEL, Ricardo, "El realismo y la pintura. Homenaje a Rafael Solbes", en *Cimal*, nº 18, Valencia, diciembre de 1982, pp. 69-74
- MARÍN VIADEL, Ricardo, *Equipo Crónica, pintura, cultura y sociedad*, Institució Valencia, Alfons el Magnànim, 2002.
- MARIN, Louis, "Frontiers of Utopia, Past and Present", en *Critical Inquiry*, Vol. 19, nº 3, 1993, pp. 397-420.

- MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, París, Éditions du Seuil, 1993.
- MARIN, Louis, *On Representation*, Stanford, Stanford University Press, 2001.
- MARÍN, Xaquín; PATIÑO, Reimundo, *2Viaxes*, Madrid, Brais Pinto, 1975
- MÁRIO GONÇALVES, Rui, *Historia del Arte en Portugal*, Lisboa, Alfa, 1986-1993.
- MARRERO, Vicente, *El enigma de España en la danza española*, Madrid, 1958.
- MARSAL, Juan F., *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*, Barcelona, Ediciones Península, 1979.
- MARTÍN, Antonio; MUÑIZ, Mauro; MORO, Isabel, *El Ateneo Jovellanos de Gijón. Medio siglo de Historia (1953-2003)*, Gijón, Ateneo Jovellanos, 2003.
- MARTIN, Laurent, *La Presse écrite en France au XX^e siècle*, París, Livre de Poche, 2005.
- MARTIN, Marc, *La presse régionale. Des Affiches aux grands quotidiens*, París, Éditions Fayard, 2002.
- MARTÍNEZ GARCÍA, José Luis, "Cuadrado, en la galería Antonio Machado", en *Lanza*, 4 de abril de 1973.
- MARTÍNEZ-MICHEL, Paula, *Censura y represión intelectual en la España franquista, El caso de Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru.Hondarribia, 2003.
- MARTÍN-SANTOS, Luis, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Visor, 2000.
- MARTORELL, Françoise, "Raimon à la Mutualité", en *Les Lettres Françaises*, París, 28 de abril-4 de mayo de 1966, pp. 20-21.
- MARWICK, Arthur, "Six Novels of the Sixties-Three French, Three Italian", en *Journal of Contemporary History*, Vol. 28, nº 4, octubre de 1993, pp. 563-591.
- MARX, Eberhard; ALVA NEGRI, Tomás, *Luis Seoane. Graphik* (catálogo de la exposición), Bonn, 1968.
- MARX, Karl; ENGELS, Frederic, *El manifiesto comunista*, Madrid, Ayuso, 1974.
- MARX, Karl; ENGELS, Frederic, *Escritos sobre España*, Barcelona, Planeta, 1978.
- MASEREEL, Frans, *The City*, Nueva York, Dover Books, 1972.
- MATEOS, Abdón, *Contra la dictadura franquista, 1939-1975*, Madrid, Siglo XXI, 2008.
- MATOSSIAN, Chakè, *Saturne et le sphinx. Proudhon, Courbet et l'art justicier*, Ginebra, Librairie Droz, 2002.
- MATTERN, Mark, "John Dewey, Art and Public Life", en *The Journal of Politics*, Vol. 61, nº 1, febrero de 1999, pp. 54-75.
- MATTIROLO, Anna (comisaria), *"Appocalittici e integrati" utopia nell'arte italiana di*

- oggi* (catálogo de la exposición), Milán, DARC, MAXXI, 2007.
- MAUGIS, M.T., "Ortega", en *Les Lettres Françaises*, París, 2-8 de marzo de 1961, pp. 11.
- MAZORRA, Javier, "Apuntes para una historiografía del realismo español contemporáneo", en VV.AA., *Arte español contemporáneo*, Madrid, Ansorena, 1993
- McADAM, Dough; McCARTHY, John D.; ZALD, Mayer N, (eds.), *Movimientos sociales, perspectivas comparadas, Oportunidades políticas, estructuras de movilización y marcos interpretativos culturales*, Madrid, Istmo, 1999.
- McBRIDE, Patrizia C., "On the Utility of Art for Politics, Musil's "Armed Truce of Ideas", en *The German Quaterly*, Vol. 73, nº 4, 2000, pp. 366-386.
- McCRACKEN, Grant, "Culture and Consumption, A Theoretical Account of the Structure and Movement of the Cultural Meaning fo Consumer Goods", en *The Journal of Cosumer Research*, Vol. 13, nº 1, junio de 1986, pp. 71-84.
- McDONOUGH, Thomas, *The beautiful language of my century. Reinventing the language of contestation in postwar France, 1945-1968*, Cambridge, Londres, The MIT Press, 2007.
- McEVILLEY, Thomas, *The Triumph of Anti-Art*, Nueva York, McPherson & Company, 2005.
- MEGILL, Allan, "Foucault, Structuralism, and the Ends of History", en *The Journal of Modern History*, Vol. 51, nº 3, septiembre de 1979, pp. 451-503.
- MELIÁ, José, "Carta sobre una obra de Pablo Serrano" (apareció en Pueblo, 7-9-62), en *Artes*, nº 23, Madrid, 8 de octubre de 1962, pp. 16-17.
- MESA, Ricardo, *Jaraneros y alborotadores, Documentos sobre los sucesos estudiantiles de febrero de 1956 en la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, Editorial Complutense, 1982.
- MESSER, Thomas M. (comisario), *Europa de posguerra 1945-1965. Arte después del diluvio* (catálogo de la exposición), Barcelona, Fundación la Caixa, 1995.
- MEYER, Jean (ed.) *Champs de pouvoir et de savoir au Mexique*, París, Éditions du CNRS, 1982, pp. 83-107.
- MICHELI, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1979.
- MIGUEL RODRIGUEZ, Amando de; GÓMEZ REINO Y CARNOTA, Manuel; ORIZO, Francisco Andrés, *Informe sociológico sobre la situación social en España*, Madrid, Fundación FOESSA/Editorial Euramérica, 1966.

- MIJE, Antonio, "La reprobación universal por el asesinato de Julián Grimau", en *Nuestra Bandera*, nº 36, Madrid, I y II trimestres de 1963, pp. 23-31.
- MILLARES, Manuel, "Destrucción-construcción en mi pintura", en *Acento Cultural*, nº 12-13 (nº extraordinario), Madrid, junio de 1961, p. 75.
- MILLER, Dorothy C.; BARR Jr., Alfred C.; KIRSTEIN, Lincoln, *American Realists and Magic Realists* (catálogo de la exposición), Nueva York, Museum of Modern Art, 1943.
- Ministerio de Educación, *Grabado Español Contemporáneo* (catálogo de la exposición), Madrid, Ministerio de Educación, 1964.
- MIRZOEFF, Nicholas (ed.), *The Visual Culture Reader*, Nueva York, Routledge, 2002.
- MOIX, Terenci, *Historia social del cómic*, Barcelona, Bruguera, 2007.
- MOLAS, Joaquim, "La qüestió d'una cultura popular", en *Serra d'Or*, nº 9, Montserrat, septiembre de 1965, pp. 61-62.
- MOLINS, Patricia (comisaria), *Los humoristas del 27* (catálogo de la exposición), Madrid, Sin Sentido, 2002.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía, *Teoría política a través de la obra de Blas de Otero* (tesis doctoral), Universidad Complutense, 1988.
- MONTERO, Isaac, "Realismo y magia", en *Acento Cultural*, nº 2, Madrid, diciembre 1958, pp. 5-7.
- MONTERO, Mercedes, *Cultura y comunicación al servicio de un régimen. Historia de la ACN de P entre 1945 y 1959*, Pamplona, Eunsa, 2001.
- MONTILLA MUÑOZ, Juan (pseudónimo del Equipo 57), "El arte en España como fenómeno social", en *Praxis. Revista de higiene mental de la sociedad*, nº 2, año I, Córdoba, julio-agosto de 1960, pp. 7-9.
- MOORE, Edward C., "The Scholastic Realism of C.S. Peirce", en *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 12, nº 3, marzo de 1952, pp. 406-417.
- MORADIELLOS GARCÍA, Enrique, *La España de Franco (1939-1975), política y sociedad*, Madrid, Editorial Síntesis, 2000.
- MORADIELLOS GARCÍA, Enrique, *Las caras de Clío, una introducción a la historia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992.
- MORÁN, Fernando, *Explicación de una limitación*, Madrid, Taurus, 1971.
- MORÁN, Gregorio, *El maestro en el erial, Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Barcelona, Tusquets, 1998.

- MORÁN, Gregorio, *Miseria y Grandeza del Partido Comunista en España, 1939-1985*, Barcelona, Planeta, 1986.
- MOREL, Jean Pierre, "A Revolutionary "Poetics"?", en *Yale French Studies*, nº 39, 1967, pp. 160-179.
- MORENO GALVÁN, José María, "Cortijo", en *Artes*, nº 41, Madrid, 8 de octubre de 1963, pp. 15-16.
- MORENO GALVÁN, José María, "Discriminación apresurada de la abstracción en España", en *Acento Cultural*, Madrid, enero-febrero de 1960, pp..
- MORENO GALVÁN, José María, "El arte español de 1962 según la crítica madrileña", en *Artes*, nº 30, Madrid, 23 de enero de 1963, pp. 20.
- MORENO GALVÁN, José María, "EL informalismo en la pintura I", en *Acento Cultural*, nº 2, Madrid, diciembre 1958, pp. 35-38.
- MORENO GALVÁN, Jose María, "El informalismo en la pintura. II. La abstracción de la forma y el arte contemporáneo", en *Acento Cultural*, nº 3, Madrid, enero 1959, pp. 36-39.
- MORENO GALVÁN, José María, "El realismo social que pasa por Madrid", en *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, Valencia, 1963, pp. 33-40.
- MORENO GALVÁN, José María, "Epístola moral. Carta a los artistas de la última promoción", en *Artes*, nº 7, Madrid, 8 de noviembre de 1961, s/p.
- MORENO GALVÁN, José María, "Epístola moral. Carta a quien proceda sobre el sentido de la crítica", en *Artes*, nº 8, Madrid, 23 de noviembre de 1961, s/p.
- MORENO GALVÁN, José María, "Epístola moral. El ámbito geográfico de las artes", en *Artes*, nº 20, Madrid, 23 de mayo de 1962, s/p.
- MORENO GALVÁN, José María, "Epístola moral. IX Los estilos de la rebelión", en *Artes*, nº 16, Madrid, 23 de marzo de 1962, s/p.
- MORENO GALVÁN, José María, "Epístola moral. La realidad y los realismos", en *Artes*, nº 13, Madrid, 8 febrero 1962, pp. s/p.
- MORENO GALVÁN, José María, "Epístola moral. Los estilos de la construcción", en *Artes*, nº 18, Madrid, 23 de abril de 1962, s/p.
- MORENO GALVÁN, José María, "Epístola moral. Picasso y algunos otros nombres", en *Artes*, nº 19, Madrid, 8 de mayo de 1962, s/p.
- MORENO GALVÁN, José María, "Epístola Moral. Primer contacto con el problema de la dimensión", en *Artes*, nº 11, Madrid, 8 de enero de 1962, s/p.
- MORENO GALVÁN, José María, "Epístola moral. Sobre el significado de la

- abstracción", en *Artes*, nº 12, Madrid, 23 de enero de 1962, s/p.
- MORENO GALVÁN, José María, "Epístola moral. Tregua, tentativa de síntesis e invitación a la perspectiva", en *Artes*, nº 14, Madrid, 23 de febrero de 1962, s/p.
- MORENO GALVÁN, José María, "Epístola moral. Última carta sobre las últimas palabras", en *Artes*, nº 21, Madrid, 8 de junio de 1962, s/p.
- MORENO GALVÁN, José María, "Epístola moral... En donde prosigue la búsqueda de la realidad del arte", en *Artes*, nº 10, Madrid, 23 de diciembre de 1961, s/p.
- MORENO GALVÁN, José María, "Epístola Moral... En donde se pretende una identificación de la realidad del arte", en *Artes*, nº 9, Madrid, 8 de diciembre de 1961, s/p.
- MORENO GALVÁN, José María, "Más sobre una obra de Pablo Serrano" (carta aparecida en *Pueblo*, 10-IX-62), en *Artes*, nº 23, Madrid, 8 de octubre de 1962, pp. 17-18.
- MORENO GALVÁN, José María, "Notas al margen", en *Artes*, nº 42, Madrid, 23 de octubre de 1963, pp. 12.
- MORENO GALVÁN, José María, "Sobre la novedad del arte contemporáneo", en *Artes*, nº 2, Madrid, 23 de mayo de 1961, s/p.
- MORENO GALVÁN, José María, "Sobre la posible "caída" del arte abstracto", en *Artes*, nº 30, Madrid, 23 de enero de 1963, pp. 15-17.
- MORENO GALVÁN, José María, "Testimonios ante un debate actual", en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, Valencia, enero-marzo de 1963, pp. 33-36.
- MORENO GALVÁN, José María, "Algunas respuestas de Antonio Machado al problema de un "arte para el pueblo", en *Acento Cultural*, Madrid, marzo de 1959, pp. 33-37.
- MORENO GALVÁN, José María, "El informalismo en la pintura", en *Acento Cultural*, Madrid, diciembre de 1958, pp. 35-38.
- MORENO GALVÁN, José María, *Alfonso Fraile* (catálogo de la exposición), Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1966.
- MORENO GALVÁN, José María, *El Equipo 57* (catálogo de la exposición), Madrid, Sindicato Español Universitario, 1960.
- MORENO GALVÁN, José María, *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones españolas, 1960,
- MORENO GALVÁN, José María, *La última vanguardia*, Barcelona, Magius, 1969.

- MORENO GALVÁN, José María, *Luis Garrido* (catálogo de la exposición), Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1978.
- MORENO GALVÁN, José María, *Pintura española, la última vanguardia*, Barcelona, Magius, 1969.
- MOSQUERA, Gerardo, "Meyer Schapiro, Marxist Aesthetics, and Abstract Art", en *The Oxford Art Journal*, Vol. 17, 1994, pp. 76-81.
- MOULIN, Raoul-Jean, "Saura ou la peinture d'agitation", en *Les Lettres Françaises*, nº 959, París, 14-20 de marzo de 1963, p. 10.
- MOULIN, Raoul-Jean, "José Ortega et le détournement des images", en *L'Humanité*, París, 29 de octubre de 1971.
- MOULIN, RAoul-Jean, "Ortega et les pouvoirs de l'image", en *Les Lettres Françaises*, París, 29 de septiembre de 1971, p. 25.
- MUNRO, Thomas, "The Marxist Theory of Art History, Socio-Economic Determinism and the Dialectical Process", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 18, nº 4, junio de 1960, pp. 430-445.
- MUNS, Joaquín, *Historia de las relaciones entre España y el Fondo Monetario Internacional, 1958-1962. Veinticinco años de economía española*, Madrid, Alianza Editorial/Banco de España, 1986.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel, *La pintura contemporánea del País Valenciano (1900-1980)*, Valencia, Prometeo, 1981.
- MUÑOZ IBAÑEZ, Manuel, *La pintura valenciana desde la posguerra hasta el grupo Parpalló (1939-1956)*, Valencia, Sala Parpalló, Diputación Provincial de Valencia, 1996.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *La pintura Valenciana de la posguerra*, Valencia, Universidad de Valencia, 1994
- MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Madrid, Síntesis, 2003.
- MUÑOZ, Lucio, "Epístola moral. Carta a un crítico de la penúltima promoción", en *Artes*, nº 8, Madrid, 23 de noviembre de 1961, s/p.
- MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Imprenta Provincial, 1961.
- NADAL, Jordi; CARRERAS, Albert y SUDRIÀ, Carles (comps.), *La economía española en el siglo XX. Una perspectiva histórica*, Barcelona, Ariel, 1987,
- NAMORADO, Egídio, "Situação do neo-realismo em Portugal", en *Vértice*, nº XIX nº

- 189, Coimbra, junio de 1959, pp. 340-341.
- NAVARRO, Augusto (dir.), "Mensagem de "Bandarra"", en *Bandarra. Revista literaria*, nº 5, Porto, mayo de 1953, p. 6.
- NAVARRO, José, "Las artes plásticas en su tiempo y su lugar", en *Nuestras Ideas*, nº 9, octubre 1960, pp. 62-73.
- NAVARRO, José, "Las artes plásticas en su tiempo y lugar" en *Nuestras Ideas*, nº 9, Bruselas, octubre de 1960, pp. 62-73.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- NIETO ALCAIDE, Víctor M., "El nuevo realismo de Anzo", en *Artes*, nº 69 (2ª época), Madrid, 23 de mayo de 1965, pp. 23-24
- NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel, "El realismo de Francisco Cortijo", en *Artes*, nº 63-64, Madrid, 23 de diciembre de 1964, pp. 10.
- NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel, "Garrido", en *Aulas*, nº 1, Madrid, marzo de 1963, pp. 26
- NIETO ALCAIDE, Víctor, "El Brasil en la exposición de Arte de América y España", en *Revista de Cultura Brasileña*, 6, Madrid, septiembre 1963, pp. 219-227
- NIETO ALCAIDE, Víctor, *Grupo Tarot* (catálogo de la exposición), Madrid, Galería Ramón Durán, 1971.
- NIETO ALCAIDE, Víctor, *La línea de Apeles y la obra maestra. Pintura escrita, palabra pintada*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, 2003.
- NIETO ALCAIDE, Víctor; SERRANO DE HARO, Amparo; TUSELL, Javier, *Canogar. Cincuenta años de pintura* (catálogo de la exposición), Madrid, MNCARS, 2001.
- NIETO, Jorge; COMPANY, Juan Miguel, *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*, Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía (IVAC), 2006.
- NIETO, Ramón, "Función social de la literatura", en *Acento Cultural*, nº extraordinario, Madrid, Julio-octubre, 1960, pp. 10-16.
- NOCHLIN, Linda, *El realismo*, Madrid, Alianza, 1991.
- NORMAND, Guessler, "Henri Barbusse and His (1928-35), Progeny of the Clarte Movement and the Review Clarte", en *Journal of Contemporary History*, Vol. 11, nº 2/3, Edición especial "Conflict and Compromise, Socialists and Socialism in the Twentieth Century", julio de 1976, pp. 173-197.

- Nuestra Bandera*, nº 25, Madrid, marzo de 1960. Número especial dedicado al VI Congreso del PCE.
- Nuestra Bandera*, nº 40, Madrid, enero de 1965. Número dedicado por entero a reproducir y comentar el *Documento-plataforma fraccional de Fernando Claudín*.
- Nuestra Bandera*, nº 51-52, Madrid, cuarto trimestre de 1966. Número dedicado a los 30 años de la guerra civil.
- Nuestra Bandera*, nº 69, Madrid, 4º trimestre de 1972. Número dedicado al VIII Congreso del PCE.
- Nuestra Bandera*, nº 71, Madrid, Segundo trimestre de 1973. Número dedicado a la "Discusión de los problemas del movimiento obrero".
- NUNGESSER, Michael, "Die Strasse muss unsere Schule sein...", en *tendenzen*, nº 139, Munich, julio-septiembre 1982, pp. 76-77
- NUNGESSER, Michael, "In memoriam, Equipo Crónica 1964-1981", en *tendenzen*, nº 138, Munich, abril-junio 1982, pp. 25-29
- NÚÑEZ LAISECA, Mónica, "El realismo español fuera de España, transmisión y lectura de una identidad estética durante una guerra fría", en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 131-142.
- NÚÑEZ LAISECA, Mónica, "Los caminos del arte español en Italia, una evocación de la resistencia", en CRIADO DE VAL, Manuel (coord.), *Actas del VI Congreso Internacional Italia-España*, Vol. 2, Madrid, Ministerio de Fomento, 2002, pp. 737-754.
- NÚÑEZ LAISECA, Mónica, *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)*, Madrid, CSIC, 2006.
- NÚÑEZ LAISECA, Mónica, *XXV Años de Paz- Ventennale della resistenza, rentabilidad y descrédito de la política artística española en Italia* (trabajo de investigación inédito), Universidad Complutense, 2002.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel, "¿Un nazismo colaboracionista español?, Martín de Arrizubieta, Wilhelm Faupel y los últimos de Berlín?", en *Historia social*, nº 51, Valencia, 2005, pp. 21-48
- OEHLER, Klaus (ed.), *Zeichen und Realität, Akten der 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1984.
- OLAIZOLA, Ana, "El proyecto de Euskaleskola y el grupo Gaur", en *Euskonews &*

Media, disponible en <http://www.euskonews.com/0077zbnk/gaia7704es.html>
[Consulta: 10/4/2007].

OLIVA, César, *Disidentes de la generación realista (introducción a la obra de Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda)*, Murcia, Publicaciones del Dpto. de Literatura Española, 1979.

ONTAÑO, Antonio, testimonio recogido en FERNÁNDEZ, Alicia, "Para mí no ha habido más ética que la estética", en Bilbao, Bilbao, marzo de 2004, p. 16, disponible en http://www.bilbao.net/castella/residentes/vivebilbao/publicaciones/periodicobilbao/marzo_2004/pag16.pdf [Consulta: 7/2/2008].

ONTAÑÓN, Santiago, "Francisco Mateos y su arte", en *El Mono Azul*, nº año IV, nº 47, Madrid, febrero 1939, s/p.

ONTIVEROS, Federico J., "Pintar despacio, el sevillano Cortijo", en *Índice de artes y letras*, nº 180, Madrid, diciembre de 1963, p. 17.

ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte, Y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

ORTEGA, José, "Agustín Ibarrola. "Dibujos de la cárcel", en *Realidad*, nº 3, Roma, septiembre de 1964, pp. 137-141.

ORTEGA, José, *Decálogo para la Democracia Española* (catálogo de la exposición), Valladolid, Galería Studium, marzo 1977.

ORTEGA, José; CASTELAO; DUARTE, J.; CLAVO, Javier (ilustraciones), *Nuestra Bandera*, nº 47-48, Madrid, febrero-marzo de 1966.

ORTEGA, José; CELAYA, Gabriel; ROY, Claude; OTERO, Blas de, *Campesinos* (catálogo de la exposición), Vizcaya, Asociación Artística Vizcaína, 1962.

ORTEGA, José; IBARROLA, Agustín (ilustraciones) en *Nuestra Bandera*, nº 36, Madrid, I y II trimestres de 1963, pp. 48-49.

ORTIZ GARCÍA, Carmen; SÁNCHEZ-CARRETERO, Cristina; CEA GUTIÉRREZ, Antonio (coord.), *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, Madrid, CSIC, 2005.

ORTIZ, Carmen, "The Uses of Folklore by the Franco Regime", en *The Journal of American Folklor*, vol. 112, nº 446, otoño de 1999, pp. 479-496.

ORTUÑO, Pancho, "Un aspecto de la pintura de Rafols Casamada", en *Guadalimar*, nº 27, Madrid, diciembre de 1977, pp. 67-69.

OTERO URTAZA, Eugenio (comisario), *Misiones Pedagógicas* (catálogo de la

- exposición), Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006.
- OTERO, Blas de, *Ortega* (catálogo de la exposición), Roma, La Nuova Pesa, 1964.
- OTERO, Blas de, *Que trata de España*, París, Ruedo ibérico, 1964.
- P.P. [Paulino Posada], "Arte de América y España", en *Índice de artes y letras*, nº 175-176 (año XVII), Madrid, julio-agosto de 1963, pp. 29-30.
- P.P. [Paulino Posada], "El arte ingeuno de José Guadalupe Posada", en *Índice de artes y letras*, nº 179 (año XVII), Madrid, noviembre de 1963, pp. 22-23.
- PACHECO, Carlos, "La construcción de lo rural", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 21, nº 42, 1995, pp. 57-71.
- PÄCHT, Otto, *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza, 1993.
- PALOMO DÍAZ, Francisco Javier, *La stampa de Málaga en el siglo XX*, Málaga, Diputación de Málaga, 2005.
- PARCERISAS, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007.
- PARREÑO VELASCO, José María, "El arte comprometido en España en los años setenta y ochenta", tesis doctoral dirigida por el Dr. Valeriano Bozal, Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- PASCUAL SOTO, Arturo, *Arte y violencia. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Autónoma de México, 1995.
- PCE, "Mensaje de nuestro Partido a los intelectuales patriotas", en *Mundo Obrero*, nº 10, Madrid, 15 de abril de 1954, pp. 1-2.
- PCE, "Por la reconciliación nacional, por una solución democrática y pacífica del problema español" (folleto), en *Boletín de Información*, Año VI, número extraordinario, Praga, 1º de julio de 1956.
- PECHAROVÁ, Jaroslava (dir.), *Panorama de las Artes Plásticas Checas*, Praga, Unión de Artistas Plásticos Checos, 1986.
- PELTA RESANO, Raquel, "Entra las musas y la espada, La imagen del artista durante el primer franquismo", en *Espacio, tiempo y forma*, nº 10, Madrid, 1997, pp. 265-287.
- PELTA RESANO, Raquel, "Imágenes e ideologías, la representación gráfica de la mujer durante el primer franquismo", en *Boletín de Arte*, nº 18, Málaga, 1997, pp. 349-378.
- PENA RODRÍGUEZ, Alberto, *El gran aliado de Franco. Portugal y la Guerra Civil española, prensa, radio, cine y propaganda*, A Coruña, Edicions do Castro,

1998.

PENA, Carmen (comisaria), *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)* (catálogo de la exposición), Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.

PENA, María del Carmen, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1983.

PEÑA, Chema de la; JULIÁN, Óscar de, "De Salamanca a ninguna parte" *Diálogos sobre el Nuevo Cine Español* (documental), Salamanca, 2002.

PEREGO, Pierre, "Mourir à Madrid", en *Le Réveil*, Saint-Ouen, 21 de octubre de 1966, p. 2.

PÉREZ BAZO, Javier (ed.), *La Vanguardia en España, Arte y Literatura*, París, Cric & Ophrys, 1998.

PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

PÉREZ GARCÍA, Carlos; BONET, Juan Manuel (comisarios), *España años 50. Una década de creación* (catálogo de la exposición), SEACEX, Madrid, 2004.

PÉREZ SEGURA, Javier (comisario), *Horacio Ferrer y los nuevos realismos* (catálogo de la exposición), Segovia, Caja Segovia Obra Social y Cultural, 2008.

PÉREZ SEGURA, Javier, *Arte moderno, vanguardia y Estado. La sociedad de artistas ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, CSIC y MEIAC, 2002.

PÉREZ VILLALTA, Guillermo, *Guillermo Pérez Villalta, pintura y dibujos realizados en los últimos años, 1974-1976* (catálogo de la exposición), Madrid, Galería Vandrés, 1976.

PÉREZ, Carlos, "1956-1960. Artistas españoles en París. Una entrevista con Doro Balaguer", en *Kalías*, nº Año VI. Nº 12, Valencia, semestre II de 1994, pp. 73-82

PÉREZ, Carlos, "1959-1969. Artistas en París. Una entrevista con José María Gorrís", en *Kalías*, nº Año VII. Nº 13, Valencia, semestre I de 1995, pp. 107-113

PÉREZ, Carlos, "1959-1969. Artistas en París. Una entrevista con José María Gorrís", en *Kalías*, nº 13, Valencia, semestre I de 1995, pp. 107-113

- PÉREZ, Carlos, "La estética gráfica de Cuadernos de Ruedo ibérico en el contexto del arte español de los años setenta", en *Ruedo Ibérico*, Faximil Ediciones Digitales, 2002.
- PERICÁS, Antonio; MORENO GALVÁN, Jose María.; LASO PRIETO J.M. et alii, *Manuel Calvo 1951-1983*, Oviedo, Gijón, Museo de Bellas Artes de Asturias, Museo Jovellanos de Gijón, Caja de Ahorros de Asturias, 1984.
- PERRIAUX, Anne-Sophie, « La politique théâtrale de la municipalité communiste d'Aubervilliers, 1945-1985 », memoria de licenciatura, Universidad de Rouen, 1998.
- PERRY, Gill, "The British Sappho", *Borrowed Identities and the Representation of Women Artists in late Eighteen-Century British Art*, en *The Oxford Art Journal*, nº 18, 1995, pp. 44-58.
- PERUCHO, Juan, "La evolución de Cuixart", en *Guadalimar*, nº 27, Madrid, diciembre de 1977, pp. 53-56
- PICASSO; IBARROLA, A.; ORTAS; ALVAREZ, Francisco; GONZÁLEZ, Julio; MESA; CALVO, Manuel (ilustraciones) en *Nuestra Bandera*, nº 42-43, Madrid, marzo-abril de 1965.
- PIEPER, Josef (texto); ÁLVAREZ, Francisco (ilus.), "Proletariado y desproletarización", en *Índice de artes y letras*, nº 159, Madrid, marzo de 1962, pp. 5.
- PIEPER, Werner, *Alles schien möglich... 60 Sechziger über die 60er Jahre und was aus ihnen wurde*, Löhrbach, Grüne Kraft Verlag, 2007.
- PIGLIA, Ricardo (comp.), *Polémica sobre realismo, George Lukacs y otros*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- PILLITTERI, Paolo; CARRIERI, Raffaele; SELVAGGI, Giuseppe, *Ortega* (catálogo de la exposición), Milán, Comune di Milano Ripartizione Iniziative Culturali, 1972.
- PINILLA DE LAS HERAS, Esteban, *La memoria inquieta, autobiografía sociológica de los años difíciles 1935-1959*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1996.
- PLATÓN (traducción de Conrado Eggers Lan), *República*, Madrid, Gredos, 1998.
- POLL, Klaus, "Pictures from a prison cell", en *tendenzen*, nº 49-50, Munich, marzo-junio 1968, pp. s/n
- POLL, Lothar C.; PROBST, Jört (ed.), *Gall is sweet, my love! Pressefotografie und*

- kritischer Realismus*, Berlín, Kerber Verlag, 2003.
- POLLACK, Benny; TAYLOR, Jim, "The Transition to Democracy in Portugal and Spain", en *British Journal of Political Science*, Vol. 13, nº 2, abril de 1983, pp. 209-242.
- POUSA, Xavier, Biografía, disponible en <http://www.xavierpousa.org/gal/biografia.pdf> [Consulta: 20/6/2008].
- PRENDEVILLE, Brendan, *El realismo en la pintura del siglo XX*, Barcelona, Destino, 2001.
- PRESTON, Paul (ed.), *España en crisis, la evolución y decadencia del régimen de Franco*, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- PRIGNITZ, Helga, *TGP. Ein Grafiker-Kollektiv in Mexico von 1937-1977*, Berlín, Verlag Richar Seitz & Co., 1981.
- PROUDHON, Pierre Joseph, *Du principe de l'Art et de sa destination sociale*, París, Édouard Blot, 1865.
- PROWELLER, William, "American Painting of the 1960s, The Failure of Criticism and the Need for an Alternate Aesthetics", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 30, nº 3, pp. 319-326.
- PUCCHINI, Dario, *Romancero de la résistance espagnole*, París, François Maspero, 1962.
- PUENTE, Joaquín de la, "Expresionismo germánico", en *Artes*, nº 83, Madrid, marzo de 1967, pp. 22-24.
- PUENTE, Joaquín de la, "Juan Genovés, "Crónica de la Realidad", acontecimiento", en *Artes*, nº 72 (2ª época), Madrid, 23 de noviembre de 1965, pp. 11-15.
- PUENTE, Joaquín de la, "La consistencia social del arte", en *Artes*, nº 44, Madrid, 23 de noviembre de 1963, pp. 3-5.
- PUENTE, Joaquín de la, "XIV Salón de Grabado", en *Artes*, nº 63-64, Madrid, 23 de diciembre de 1964, pp. 17-20.
- PUIG, Arnaldo, "Tradición y proyecto", en *Praxis. Revista de higiene mental de la sociedad*, nº 5, año I, Córdoba, enero-febrero de 1961, pp. 2-4.
- PUIG, Arnau, "En torno a los fundamentos de una estética vasca", en *Batik*, nº 61, Barcelona, mayo de 1981, pp. 50-53.
- PUIG, Arnau, *Els pros i els contres de la pintura abstracta*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1963.

- PUIG, Nuria; ÁLVARO, Adoración, "Estados Unidos y la modernización de los empresarios españoles, 1950-1975, un estudio preliminar", en *Historia del presente, la sociedad española durante el segundo franquismo*, nº 1, Madrid, 2002, pp. 10-29
- QUINTO, José María de, "Evasión y testimonio en un arte popular", en *Acento Cultural*, nº 2, Madrid, diciembre 1958, pp. 26-27.
- RACINE, Nicole, "L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). La revue "Commune" et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936) ", en *Le Mouvement social*, nº 54, enero-marzo de 1966, pp. 29-47.
- RÀFOLS-CASAMADA, Albert; LÉGER, Jean-Pascal, *La ligne de la couleur*, París, Éditions Clivages, 1986.
- RAMÍREZ PÉREZ, Pablo (dir.), *Grupo Parpalló 1956-1961* (catálogo de la exposición), Valencia, Generalitat Valenciana, 2006.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Edificios y sueños*, Madrid, Nerea, 1991.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura, analogías, metáforas, derivaciones*, Madrid, Siruela, 2003.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *El comic femenino en España. Arte sub y anulación*, Madrid, Edicusa, 1975.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *La historieta cómica de postguerra*, Madrid, Edicusa, 1976.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Medios de masas e Historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1981.
- RAMIREZ, Pablo, *El grupo Parpalló, la construcción de una vanguardia*, Valencia, Diputación de Valencia, Institució Alfons el Magnà, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques (dir.), *La politique des poètes , pourquoi des poètes en temps de détresse ?*, París, Albin Michel, 1992.
- RANCIÈRE, Jacques, "Politics, Identification and Subjectivization", en *October*, Vol. 61, 1992, pp. 58-64.
- RANCIÈRE, Jacques, *La méésentente , politique et philosophie*, París, Galilée, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, París, La Fabrique, 2003.

- RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible , esthétique et politique*, París, La Fabrique, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- RANCILLAC, Bernard, *Le regard idéologique*, París, Somogy éditions d'art, Éditions Mariette Guéna, 2000.
- RATOUIS DE LIMAY, P, *Les artistes écrivains*, París, Librairie Félix Alcan, 1921.
- RAYA TÉLLEZ, José, "Arte y compromiso social, la obra del pintor Francisco Cuadrado", en *Laboratorio de arte*, nº8, Sevilla, 1995, pp. 275-291
- RAYA TÉLLEZ, José, *El pintor Francisco Cortijo 1936-1996*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- Realidad*, nº 13, Roma, abril de 1967. Número con un especial dedicado a Picasso.
- REGÁS, Rosa; RUBIO, Rosa María, "*Gauche Divine*" (catálogo de la exposición), Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 2000.
- RENAU, José, "Sobre la Bienal franquista", en *Nuestro Tiempo*, nº 6, julio de 1952, pp. 35-44.
- RENAU, José, "Sobre la problemática actual de la pintura", en *Realidad*, nº 3, Roma, septiembre de 1964, pp. 70-117.
- RENAU, José, "Sobre la problemática de la pintura (2ª parte)", en *Realidad*, nº 5, Roma, mayo de 1965, pp. 107-135.
- RENAU, Josep (dir.), *Nueva Cultura, Información crítica y orientación intelectual* (edición facsimilar), Valencia, 1935-1937.
- RENAU, Josep, *Arte contra las elites*, Barcelona, Debate, 2002.
- RENAU, Josep, *Arte en peligro 1936-39*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia/Fernando Torres-Editor S.A, 1980.
- RENAUDET, Isabelle, *Un parlement de papier. La presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la dictature et la transition démocratique*, Madrid, Casa Velázquez, 2003.
- REVILLA UCEDA, Mateo, *La estética del humanismo real. Una aproximación crítica*, Madrid, Edarcon, 1978.
- RIAMBAU, Esteve, *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*, Barcelona, Tusquets, 2007.
- RICHARDS, M., *Un tiempo de silencio. La guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*, Barcelona, Crítica, 1999.

- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003.
- RIDRUEJO, Dionisio, *Entre literatura y política*, Madrid, Hora h, 1973.
- RIESER, Max, "The Aesthetic Theory of Social Realism", en *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol. 16, nº 2, diciembre de 1957, pp. 237-248.
- RÍO DE LA HOZ, Isabel del, "La percepción de los monumentos en la Historia del Arte y la propaganda turística", en *Boletín de Arte*, nº 17, Málaga, 1996, pp. 441-447.
- RIU DE MARTÍN, Carmen, "Sargadelos, tradición e innovación 1 parte", en *Revistart*, nº 2, Barcelona, 1995, pp. 42-43
- RIU DE MARTÍN, Carmen, "Sargadelos, tradición e innovación 2 parte", en *Revistart*, nº 2, Barcelona, 1995, pp. 41-42
- RIVAS, Francisco (selecc.); SYCET, Pablo (coord.), *Pintores de Andalucía* (catálogo de la exposición), Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1982.
- ROCA, Albert, "Los comics", en *Realidad*, nº 4, Roma, noviembre de 1964, pp. 77-98.
- ROCKHILL, Gabriel, "The Silent Revolution", en *SubStance*, Vol. 33, nº 1, 2004, pp. 54-76.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáero; AGUILERA CERNI, Vicente, "La temporada trae dos manifiestos, "5º Forma" y "Crónica de la Realidad"", en *Artes*, nº 71 (2ª época), Madrid, 23 de octubre de 1965, pp. 25-32.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesareo, "El realismo social en la actual pintura de Cataluña", en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, nº 3, Valencia, 1963, pp. 41-46.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo, "En torno a la problemática del arte actual", en *Artes*, nº 45, Madrid, 8 de diciembre de 1963, pp. 3-5.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo, "En torno a la problemática del arte actual (continuación)", en *Artes*, nº 47-48, Madrid, 23 de enero de 1964, pp. 3-4.
- RODRÍGUEZ OLIVARES, Luis, "Pintores de hoy. José Ortega al final de un largo exilio", en *Gazeta de Arte*, nº 67, 14 de marzo de 1976, pp. 5-7.
- RODRÍGUEZ OTERO, Ramón, *La escuela linoleista de Pontevedra*, Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra/Museo de Pontevedra, 1980.
- RODRÍGUEZ, David (comisario), *Carlos Pascual de Lara* (catálogo de la exposición), Valencia, IVAM, 2002.
- RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo, "Carlos Mensa en el libro de la Historia", en

- Cimal*, nº 18, Valencia, diciembre de 1982, pp. 65-68.
- RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo, "La incógnita del arte actual", en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, Valencia, julio-septiembre de 1963, pp. 30-33.
- RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo, "Integración de las artes", en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 13 de mayo de 1965, p. 49.
- RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo, *Arte moderno en Cataluña*, Barcelona, Planeta, 1986.
- ROH, Franz, *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- RÖHRL, Boris, *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus. Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen*, Hildesheim, Zurich, Nueva York, Gorg Olms Verlag, 2003.
- ROLLIN, Jean, "L'enfermé de Burgos", en *L'Humanité*, París, junio de 1965.
- ROSA, Juan Manuel de la, *Alfonso Grosso, o el milagro de la palabra (notas para una biografía)*, Sevilla, Fundación Jose Manuel Lara, 2005.
- ROSE, Fred, "Toward a Class-Cultural Theory of Social Movements, Reinterpreting New Social Movements", en *Sociological Forum*, Vol. 12, nº 3, septiembre de 1997, pp. 461-494.
- ROSE, Margaret A, *Marx's lost aesthetic, Karl Marx and the visual arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- ROSS, Kristin, *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*, Madrid, Acuarela, Antonio Machado, 2008.
- ROY, Claude; KLECKER, Nicolas, *José Ortega* (catálogo de la exposición), Roma, La Nuova Pesa, 1968.
- RUBIN, James Henry, *Realism and Social Vision in Courbet & Proudhon*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- RUIZ CARNICER, Miguel Ángel, *El sindicato español universitario (SEU) 1939-1965, la socialización política de la juventud universitaria en el franquismo*, Madrid, Siglo Veintiuno de España ediciones, 1996.
- RUIZ-GIMÉNEZ, Joaquín, "Arte y Política. Relaciones entre Arte y Estado", en *Correo Literario*, nº 34-35, Madrid, 1 enero de 1951, p. 1. Véase también en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 26, Madrid, febrero 1952, pp.162-165.
- SACRISTÁN, Manuel, "Sobre el "marxismo ortodoxo" de Gyorgy Lukács", en *Realidad*, nº 24, Roma, diciembre de 1972, pp. 8-13.

- SÁENZ DE GORBEA, Xavier, "Pintura vasca (1939-1981)", en *Batik*, nº 61, Barcelona, mayo de 1981, pp. 24-33.
- SÁENZ DE GORBEA, Xavier, "El contexto artístico vizcaíno durante la década de los sesenta", en *Euskonews & Media*, mayo 2000, revista electrónica disponible en <http://www.euskonews.com/0077zbk/gaia7703es.html> [Consulta: 10/4/2007].
- SAID, Edward W. (comp.), *Literature and Society*, Baltimore, Londres, The Johns Hopkins University Press, 1980.
- SALA, Alberico, *Ortega + Dürer* (catálogo de la exposición), Milán, Edizioni 32, 1972.
- SALVADOR, Alicia, *De ¡Bienvenido Mr. Marshall! A Viridiana*, Madrid, EGEDA, 2006.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, *El Jarama*, Barcelona, Destino, 1982.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, "Ideas estéticas en los "Manuscritos económico-filosóficos" de Marx", en *Realidad*, nº 2, Roma, noviembre-diciembre de 1963, pp. 38-68.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, "Sobre el realismo socialista", en *Nuestras Ideas*, nº3, Bruselas, enero de 1958, pp. 39-52.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, "Socialización o muerte del arte", en *Realidad*, nº 24, Roma, diciembre de 1972, pp. 1-7.
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Nicolás, *Ruedo ibérico. Un desafío intelectual* (catálogo de la exposición), Madrid, Residencia de Estudiantes, 2004.
- SANTIAGO MASCARAQUE, M^a Carmen, *La iglesia de Lleida durante el franquismo (1938-1967)*, Lérida, Servicio de Publicaciones de la Univesidad de Lérida, s/f.
- SANTIAGO PÁEZ, Elena, *Guía de las colecciones públicas de dibujos y grabados en España*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Nacional, 1987.
- SANTIDRIÁN ARIAS, Víctor Manuel, *Historia do PCE en Galicia (1920-1968)*, A Coruña, Edicions do Castro, 2002.
- SANTOS AMESTOY, "Crítica de exposiciones. Ana Peters", en *Artes*, nº 76, Madrid, mayo de 1966, pp. 29-30.
- SANTOS AMESTOY, (Dámaso), "La teoría del realismo", en *Artes*, nº 83, Madrid, marzo de 1967, pp. 3-5.
- SANTOS AMESTOY, Dámaso, "José Ortega", en *Artes*, nº 86, junio de 1967, pp. 29-30.
- SANZ DÍAZ, Benito, *Rojos y demócratas. La oposición al franquismo en la Universidad de Valencia, 1939-1975*, Valencia, Feis/CC.OO., 2002.
- SANZ DÍAZ, Carlos, "Las movilizaciones de los emigrantes españoles en Alemania

- bajo el franquismo. Protesta política y reivindicación sociolaboral", en *Migraciones & exilios*, nº 7, Madrid, diciembre de 2006, pp. 51-79.
- SANZ LAFUENTE, Gloria, "Mujeres españolas emigrantes y mercado laboral en Alemania, 1960-1975", en *Migraciones & exilios*, nº 7, Madrid, diciembre de 2006, pp. 27-49.
- SARRÓ, Miguel ("Mutis"), *Pinturas de guerra*, Madrid, Hermanos de la Cota, Traficantes de sueños, Clismón ediciones, 2003.
- SARTORIUS, Nicolás; ALFAYA, Javier, *La memoria insumisa. Sobre la dictadura de Franco*, Barcelona, Crítica, 2002.
- SASTRE, Alfonso, "Arte como construcción. Manifiesto de Alfonso Sastre", en *Acento Cultural*, nº 2, Madrid, diciembre de 1958, pp. 63-67.
- SASTRE, Alfonso, "El teatro, ¿Qué? ¿Para qué? ¿Cómo?", en *Realidad*, nº 8, Roma, febrero de 1966, pp. 20-25.
- SASTRE, Alfonso, *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- SASTRE, Alfonso; QUINTO, José María de, "Declaración del G.T.R. (grupo de teatro realista)", en *Acento Cultural* [suplemento quincenal], nº 23-26, Madrid, enero de 1961, pp. 6-7.
- SASTRE, Alfonso; QUINTO, José María de, "Declaración del G.T.R. (Grupo de Teatro Realista)", en *Primer Acto*, nº 16, septiembre-octubre de 1960, p. 45.
- SAURA, Antonio *et alii*, *El arte visto por los artistas*, Madrid, Taurus, 1987.
- SAURA, Antonio, "Carta abierta", en *Acento Cultural*, nº 12-13 (nº extraordinario), Madrid, junio de 1961, pp. 76-69.
- SAURA, Antonio, "Carta del 'otro arte'", en *Índice de artes y letras*, nº 103 (año 11), Madrid, julio de 1957, pp. 14-15.
- SAVILE, Anthony, "The place of Intention in the Concept of Art", en *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol, 69 (1968-1969), pp. 101-124.
- SAYAG, Alain; SCHWEISGUTH, Claude (comisarios), *Art d'Amérique Latine 1911-1968* (catálogo de la exposición), París, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, 1992.
- SAZ CAMPOS, Ismael, *España contra España. Los nacionalismos franquistas*, Madrid, Marcial-Pons, 2003.
- SAZ, Ismael; GÓMEZ RODA, J. Alberto (eds.), *El franquismo en Valencia. Formas de vida y actitudes sociales en la posguerra*, Valencia, Ediciones Episteme, 1999.

- SCHAPIRO, David (ed.), *Social Realism, Art as a Weapon*, Nueva York, Frederick Ungar Publishing Co., 1973.
- SCHMIED, Wieland (ed.), *Der kühle Blick. Realismus der Zwanzigerjahre in Europa und Amerika* (catálogo de la exposición), Munich, Prestel, 2001.
- SCHOLZ, Barbara C., "Rescuing the Institutional Theory of Art, Implicit Definitions and Folk Aesthetics", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, nº 3, 1994, pp. 309- 325.
- SCHVALBERG, Claude, *La critique d'art à Paris 1890-1969. Chronologie/bibliographie avec un rappel des événements concernant la critique d'art à Paris de 1747 à 1889*, París, La Porte Étroite, 2005.
- SCHWARTZ, Joan M., "Negotiating the Visual Turn, New Perspectives on Images and Archives", en *American Archivist*, Vol. 67, nº 1, pp. 1-23.
- SCRIBNER, Charity, *Requiem for communism*, Massachusetts, The MIT Press, 2005.
- SEGHES, Pierre, "Antonio Clavé, realismo mágico", en *Guadalimar*, nº 27, Madrid, diciembre de 1977, pp. 60-61.
- SEGUI, Josep Lluís (coord.), "Arte y clases populares", en *Guadalimar*, nº 22, año III, Madrid, abril de 1977, pp. 88-91.
- SEGUI, Josep Lluís (coord.), "Artes/alternativas/textos", en *Guadalimar*, nº 22, año III, Madrid, abril de 1977, pp. 94-97.
- SEGUI, Josep Lluís (coord.), "Práctica artística y militancia política", en *Guadalimar*, nº 22, año III, Madrid, abril de 1977, pp. 84-87.
- SELLES, Narcís, *Art, política i societat en la derogació del franquisme. L'Assemblea democràtica d'artistes de Girona*, Gaüses, Llibres del Segle, 1999.
- SELLO, Katrin; HENRICH, Dieter; HEINZ HOLZ, Hans; MICHELI, Mario de, *Prinzip Realismus*, Berlín, Infopress, 1972.
- SEMPRÚN, Jorge, "Panorama de la Cultura bajo el franquismo", en *Cultura y Democracia*, nº 3, Madrid, marzo de 1950, pp. 61-66.
- SEMPRÚN, Jorge, *El largo viaje*, Barcelona, Tusquets, 2004.
- SENABRELL, C., "Ricardo Marín Viadel, El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)" (recensión bibliográfica), en *Cimal*, Valencia, 1982, p. 69.
- SERRAHIMA, Lluís, "La cançó nova. Sobre la presència de la nova cançó catalana", en *Serra d'Or*, nº 3, Montserrat, marzo de 1965, pp. 75.
- SERRANO, Pablo, "Fragmento de la demanda presentada por Pablo Serrano", en

- Artes*, nº 23, Madrid, 8 de octubre de 1962, p.18.
- SERRANO-PLAJA, Arturo, *El arte comprometido y el compromiso del arte y otros ensayos*, Barcelona, Delos-Aymá, 1967.
- SERRI, Jérôme (comisario), *Roland Barthes. Le texte et l'image* (catálogo de la exposición), París, Musées de la Ville de París, 1986.
- Servicio Informativo Español, *Informe sobre la conmemoración del XXV Aniversario de la Paz Española*, Madrid, Ediciones del Servicio Informativo Español, 1965.
- SHAPIRO, David, *Social Realism, Art as a Weapon* (ed.), Nueva York, Frederick Ungar Publishing Co., 1973.
- SHARPE, R.A.; SCHARPER, Eva, "Interpreting Art", en *Proceedings fo the Aristotelian Society*, Vol. 55, 1981, pp. 19-46.
- SIBLEY, Mulford Q., "Apology for Utopia II, Utopia and Politics", en *The Journal of Politics*, Vol. 2, nº 2, mayo de 1940, pp. 165-188.
- SILVA, Humberto, *Arte e ideología del fascismo*, Valencia, Fernando Torres, 1975.
- SIM (ilustraciones), *Estampas de la Revolución Española, julio 1936*, Barcelona, Oficinas de Propaganda, FAI, CNT, 1937.
- SINOVA, Justino, *La censura de Prensa durante el franquismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- SKAPINAKIS, Nikias (comisario nacional), *Cultura portuguesa en Madrid*, Madrid, Ministerio de Negocios Extranjeros, Secretaría de Estado de Cultura, Fundación Calouste Gulbenkian, 1977.
- SORIANO, José Luis, "Tópica sobre el marxismo y los intelectuales", *Nuestras Ideas*, nº 7, Bruselas, diciembre de 1959, pp. 10-22.
- SOTA RÍUS, José de la; PIÑER, Luis; CORTIZO AMEAL, José S., *Morquecho* (catálogo de la exposición), Cuenca, Fundación Antonio Pérez, 2000.
- SOUTO KUSTRÍN, Sandra, *Y ¿Madrid? ¿Qué hace Madrid? Movimiento revolucionario y acción colectiva (1933-1936)*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 2004.
- STAVITSKY, Gail (comisario), *Precisionism in America, 1917-1945. Reordering Reality* (catálogo de la exposición), Nueva Jersey, The Montclair Art Museum, 1994.
- STAVRINKI, Maria, "La révolution des artistes, vers une incarnation du politique (aspects de l'expressionnisme architectural allemand autour de novembre 1918)", en *Pratiques. Réflexions sur l'art*, nº 17, Rennes, invierno 2006, pp. 70-

92.

- STEGEN, Ina, *José Ortega* (catálogo de la exposición), Salzburgo, 1971.
- STEIN, Osvaldo, "De la carta de Osvaldo Stein a Pablo Serrano", en *Artes*, nº 25, Madrid, 8 de noviembre de 1962, pp. 17.
- STEINER, *Nostalgia del absoluto*, Madrid, Siruela, 2001.
- STOECKER, Randy, "Community, Movement, Organization, The Problem of Identity Convergence in Collective Action", en *The Sociological Quarterly*, Vol. 36, nº 1, 1995, pp. 111-130.
- STOTT, William, *Documentary Expression and Thirties America*, Oxford, Londres, Nueva York, Oxford University Press, 1973.
- SUEIRO, Susana, *Posguerra, publicidad y propaganda (1939-1959)* (catálogo de la exposición), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007.
- TAMAMES, Ramón, *Estructura económica de España*, Madrid, Alianza, 1999.
- TEMES, José Luis, *El Círculo de Bellas Artes. Madrid, de 1939 a nuestros días*, Madrid, Alianza, 2003.
- TIBOL, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, México D.F., UNAM, 1987.
- TIBOL, Raquel, *Nuevo Realismo y posvanguardia en las Américas*, México D.F., Grijalbo, 2003.
- TÍO BELLIDO, Ramón (dir.), *Histoires de 50 ans de l'Association internationale des critiques d'art/AICA*, París, AICA press, 2002.
- TIÓ, Teresa, *El portafolios en la gráfica puertorriqueña* (catálogo de la exposición), 1996.
- TOMÁS, Facundo (comisario), *Equipo Crónica en la colección del IVAM*, Valencia, IVAM, 2005
- TORRE, Alfonso de la, *La poética de Cuenca* (catálogo de la exposición), Madrid, Centro Cultural de la Villa, 2004.
- TORRE, Guillermo de, "Anticipaciones sobre la crisis del concepto de literatura (I)", en *Índice de artes y letras*, nº 42, Madrid, 10 julio 1951, pp. 1 y 6.
- TORRENT, Rosalía, ""Suma y Sigue". 1962-1967. una revista valenciana con proyección interancional", en *Cimal*, nº 31, Valencia, junio de 1987, pp. 102-105.
- TORRENT, Rosalía, *España en la Bienal de Venecia 1895-1997*, Castellón, Diputación de Castellón, 1997.
- TORRENTE LARRROSA, Aurelio (dir.), *Grupo Gutai. Pintura y Acción* (catálogo de

- la exposición), Madrid, Ministerio de cultura, Fund. Banco Exterior, 1986.
- TORRES GUARDIOLA, Pascal, *Le Cercle Maillol. Les avantgardes barcelonines i l'Institut Francés de Barcelona sota el franquisme*, Barcelona, Parsifal Edicions, 1994.
- TRABAZO, Luis, "¿Demagogia o epopeya?. Contestación de L. Trabazo", en *Índice de artes y letras*, nº 105-106 (año 11), Madrid, septiembre-octubre de 1957, pp. 21.
- TRABAZO, Luis, "Cortijo", en *Índice de artes y letras*, nº 109 (año XII), Madrid, enero de 1958, pp. 16.
- TRABAZO, Luis, "Donde se habla del "otro arte" con probidad, energía y verdad, y del arte "único" -que es el que importa-, con respeto y vocación. Un juicio crítico, a propósito de "El Paso"", en *Índice de artes y letras*, nº 104 (año 11), Madrid, agosto de 1957, pp. 11-12.
- TRABAZO, Luis, "Libertad para el arte", en *Índice de artes y letras*, nº 128, Madrid, agosto de 1959, pp. 14-16.
- TRABAZO, Luis, "Premio Internacional de la crítica.V. Aguilera Cerní", en *Índice de artes y letras*, nº 124-125, Madrid, abril-mayo de 1959, pp. 20.
- TRUITT, Willis H., "Realism", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 37, nº2, 1978, pp. 141-148.
- TSONG-XUNG, Chang (comisario), *Half a Century of Chinese Woodblock Prints. From the Communist Revolution to the Open-Door Policy and Beyond 1945-1998* (catálogo de la exposición), Ein Harod, The Museum of Art Ein Harod, 1999.
- TUPITSY, Margarita (comisaria), *Arte soviético 1928-1945* (catálogo de la exposición), Valencia, IVAM, 1996.
- TUSELL GARCÍA, Genoveva, "La internacionalización del arte abstracto español. Exposiciones oficiales en el exterior (1955-1964)", en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 121-130.
- TUSELL, Genoveva, "La internacionalización del arte abstracto español. Exposiciones oficiales en el exterior (1955-1964)", en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 121-130.

- TUSELL, Javier; ALTED, Alicia; MATEOS, Abdón (coord.), *La oposición al régimen de Franco. Estado de la cuestión y metodología de la investigación*, Madrid, UNED, 1988
- TUSELL, Javier; BIOSCA, Silvia (comisarios), *Aurelio Biosca y el arte español* (catálogo de la exposición), Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1998.
- TUSELL, Javier; MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro, *Cincuenta años de arte. Galería Biosca 1940-1990*, Madrid, Turner, 1991.
- UGARTE, Michael, "Tiempo de silencio and the Language of Displacement" en *MLN*, vol. 96, nº 2, marzo de 1981, pp. 340-357.
- UNDABEYTA, R. De, "Francisco Mateos", en *Índice de artes y letras*, nº 29 (año 6), Madrid, mayo 1950, pp. 6.
- URBINA, Pedro Antonio, "Mateos, 64-65", en *Artes*, nº 72 (2ª época), Madrid, 23 de noviembre de 1965, pp. 15-19.
- UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en las postguerra española 1940-1959*, Madrid, Istmo, 1982.
- URQUIJO GOITIA, José Ramón, *Gobiernos y ministros españoles (1808-2000)*, Madrid, CSIC, 2001.
- URQUIJO, Javier, "Entrevista con Agustín Ibarrola", en *Batik*, nº 61, Barcelona, mayo de 1981, pp. 69-73.
- URQUIJO, Javier, "Entrevistas con... Agustín Ibarrola", en *Batik*, nº 53, Barcelona, enero-febrero de 1980, pp. 29-31.
- V.S.M. (Venancio Sánchez Marín), "Palacios Tardez", en *Artes*, nº 39, Madrid, 8 de junio de 1963, pp. 19.
- V.S.M. (Venancio Sánchez Martín), "Ateneo (Sala del Prado). María Girona", en *Artes*, nº 15, Madrid, 8 de marzo de 1962, s/p.
- VALDÉS, J., "Comentarios civiles a "Pacem in terris", en *Realidad*, nº 4, Roma, noviembre de 1964, pp. 67-76.
- VALDÉS, Mario J. (comp.), *Towards a Theory of Comparative Literature*, Nueva York, Peter Lang, 1990.
- VALDIVIESO RODRIGO, Mercedes, *Die Generation von 98 und die Spanische Malerei*, Colonia, Viena, Böhlau Verlag, 1988.
- VALLVERDÚ, Francesc, "Conte, Faula de Perlapau i Contralapau", en *Serra D'Or*, nº 3-4, Montserrat, marzo-abril de 1960, pp. 25-27.
- VALLVERDÚ, Francesc, "Tres notes de la poesia realista", en *Serra d'Or*, nº 3, año

- V, 2ª época, Montserrat, marzo de 1963, pp. 35-36.
- VÁROSS, Marian, "Das Problem des Realismus ein Versuch seiner Zusammenfassung", en *tendenzen*, nº 31, Munich, 1965, pp. 4-15.
- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, "Celebraciones de masas con significado político, los ceremoniales proyectados desde el departamento de plástica en los años de la Guerra Civil española", en *Artigrama*, nº 19, Zaragoza, 2004, pp. 199-226.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Ana (comisaria), *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid* (catálogo de la exposición), Madrid, Com. Madrid; Consejería de Cultura, 1991.
- VAZQUEZ-MONTALBÁN, MANUEL, *Crónica sentimental de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1986.
- VEGA L., FRANCISCO (dir.), *Quién es quién en el Teatro y el Cine español e Hispanoamericano*, Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas, 1991.
- VEILLON, CHARLÈNE, *Expression de la crise identitaire dans l'art contemporain japonais (1900-2004)*, París, (trabajo de investigación de DEA inédito), septembre 2005.
- VELASCO MAILLO, Honorio M., "El folklore y sus paradojas", en *Reis*, nº 49/90, pp. 123-144.
- VÉLEZ, Carlos, "Forma y expresión para una poesía popular", en *Acento Cultural*, nº extraordinario, Madrid, Julio-octubre, 1960, pp. 29.
- VÉLEZ, Carlos, "Notas sobre la poesía social", en *Acento Cultural*, nº 1, Madrid, noviembre 1958, pp. 13-14.
- VÉLEZ, Carlos, "Veinte años de poesía española", en *Acento Cultural*, nº extraordinario, Madrid, Julio-octubre, 1960, pp. 47-49.
- VÉLEZ, Carlos, "Notas sobre la poesía social", en *Acento Cultural*, Madrid, noviembre de 1958, pp. 13-14.
- Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik, "Appell an die Künstler der Welt", en *Bildende Kunst*, nº Heft 7, DDR, 1984, s/p.
- VIAR, Javier, "Imagen e historia de Bilbao en su pintura", en *Comun*, nº 2, Bilbao, 1979, pp. 69-74.
- VICENS, Francisco, "Realismo y formalismo", en *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, nº 1, junio-julio 1965, pp. 101-105.
- VICTORIA, Salvador, *El informalismo español fuera de España. Visión y experiencia*

- personal (1955-1965)*, Zaragoza, Biblioteca aragonesa de cultura, 2001.
- VIDAL DE ALBA, Beatriz; RAAB, Markus; ANGUIANO, Raúl; BILLETER, Erika, *Ein Jahrhundert mexicanisches Graphik* (catálogo de la exposición), Tübingen, Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen, 1998.
- VILAR, Sergio, *Historia del antifranquismo, 1939-1975*, Barcelona, Plaza & Janés, 1984.
- VILLAGINES, Carme, "La cançó nova. Els setze jutges", en *Serra d'Or*, nº 2, Montserrat, febrero de 1965, pp. 77-80.
- VILLANUEVA, Darío (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1994.
- VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- VILLAVIEJA LLORENTE, Carlos, *Arte y autarquía en la crítica de arte valenciano*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1995.
- VILLAVIEJA, Carlos, "Implicación política de la obra de Ibarrola bajo el franquismo", en *biTARTE*, nº año 6, nº 14, Donostia, abril de 1998, pp. 109-119.
- VIÑAS, Ángel; VIÑUELA, Julio; EGUIDAZU, Fernando; FERNANDEZ PULGAR, Carlos; FLORENSA, Senen, *Política comercial exterior en España (1931-1975)*, Madrid, Banco Exterior de España, 1979.
- VIÑUALES, Jesús, "La práctica del arte en España a comienzos del siglo XX", en *Espacio, tiempo y forma*, nº 10, Madrid, 1997, pp. 253-264.
- VOLPE, Galvano della, *Crítica de la ideología contemporánea*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1970.
- VV.AA., "El camino hasta los 60", en *Crónica 3*, nº 39, Madrid, junio de 1990, pp. 4-16.
- VV.AA., "El XII "Convegno Internazionale Artisti, Critici e studiosi d'arte", en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, Valencia, julio-septiembre de 1963, pp. 48-59.
- VV.AA., "La desestalinización de la pintura en los países socialistas. Encuesta abierta en "L'Europa Letteraria"", en *Artes*, nº 35-42, Madrid, 8 de abril-8 de octubre de 1963.
- VV.AA., "La IV Bienal de San Marino", en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, Valencia, julio-septiembre de 1963, pp. 48.
- VV.AA., *Arte para después de una guerra*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993.
- VV.AA., *Arte y Solidaridad. Los Pintores Españoles y el Cartelismo Sociopolítico* (catálogo de la exposición), Santiago de Compostela, Red de Archivos

- Históricos de CC.OO., 2003.
- VV.AA., *Aspectos del arte realista de Norteamérica (1925-1965)* (catálogo de la exposición), Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1977.
- VV.AA., *Aspects of realism/ Aspects du réalisme* (catálogo de la exposición), Rothmans of Pall Mall Canada Limited, 1976.
- VV.AA., *Asturias*, París, Éditions Cercle d'Art, 1964.
- VV.AA., *Blast to Freeze, Britische Kunst im 20. Jahrhundert* (catálogo de la exposición), Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, 2002.
- VV.AA., *Córdoba grupo realista* (catálogo de la exposición), Córdoba, Diputación de Córdoba. Delegación de Cultura, 1997.
- VV.AA., *Distintas miradas* (catálogo de la exposición), Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2003.
- VV.AA., *El franquismo, el régimen y la oposición*, Anabad, Castilla-la-Mancha, Guadalajara, 2000.
- VV.AA., *España años 50. Una década de creación* (catálogo de la exposición), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004.
- VV.AA., *España canta a Cuba*, París, Ruedo ibérico, 1962.
- VV.AA., *Ezkerraldea Plastika. Artistas Plásticos de la Margen izquierda y Zona minera.* (catálogo de la exposición), Bilbao, 1998, 1999, disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi?clave=65526&idi=eu&pest=d> [Consulta, 17/4/2008].
- VV.AA., *Folklore y costumbres de España*, Barcelona, Alberto Martín, 1934 (2ª ed.).
- VV.AA., *George Grosz, John Heartfield, and the Malik-Verlag, Catalogue 100*, Boston, Massachussets, Ars Libri, 1994.
- VV.AA., *Grabado Español Contemporáneo* (catálogo de la exposición), Madrid, Ministerio de Educación, 1964.
- VV.AA., *Homenaje poético a José Ortega*, Madrid, Galería Alfil, 1957.
- VV.AA., *José Ortega 1921-1990 pinturas y grabados* (catálogo de la exposición), Ciudad Real, Diputación Provincial de Ciudad Real, 1994.
- VV.AA., *La Biennale di Venezia* (catálogo de la exposición), Venecia, Edizioni "La Biennale di Venezia", 1976.
- VV.AA., *La cultura española bajo el franquismo*, Barcelona, Editorial de Bolsillo, 1977.
- VV.AA., *La Estampa Contemporánea en España (150 artistas gráficos). Estudios y*

- Documentación*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Centro Cultural Conde Duque de Madrid. 1988.
- VV.AA., *La generación de los 60* (catálogo de la exposición), Barcelona, galería Barcelona, 1989.
- VV.AA., *La linoleografía en Galicia*, Pontevedra, Edición "Spes", 1946.
- VV.AA., *La pintura informalista en España a través de los críticos*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1961.
- VV.AA., *Ortega* (catálogo de la exposición), Zaragoza, Sala Luzán, 1987.
- VV.AA., *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, Visor, 1998.
- VV.AA., *Política y sociedad en la España del siglo XX*, Madrid, Akal, 1978.
- VV.AA., *Realismos. Arte español contemporáneo*, Madrid, Ansorena, 1993.
- VV.AA., *Thingink Worlds. The Moscow Conference on Philosophy, Politics and Art*, Berlín, Sternberg Press, 2008.
- VV.AA., *XX Salón del grabado y sistema de estampación* (catálogo de la exposición), Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1972.
- WARD, John Lawrence, *American Realist Painting 1945-1980*, Michigan, UMI Research Press, 1988.
- WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.
- WATZLAWICK, Paul, *¿Es real la realidad?*, Barcelona, Herder, 1994.
- WAUGH, Carmen (comisaria), *Voces de ultramar. Arte en América Latina y Canarias, 1910-1960*, Madrid, Ctro. Atlántico de Arte Moderno, C. America, 1992.
- WELCHMAN, John C. (ed.), *Institutional Critique and After*, California, SoCCAS, California, 2006.
- WELLER, Shane (ed.), *German Expressionist Woodcuts*, Nueva York, Dover, 1994.
- WERCKMEISTER, O.K., "A Working Perspective for Marxist Art History Today", en *The Oxford Art Journal*, nº 14, 1991, pp. 83-88.
- WYE, Deborah, *Artists & Prints. Masterworks from the Museum of Modern Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2004.
- YANKOWSKAYA, Galina; MITCHELL, Rebecca, "The Economic Dimensions of Art in the Stalinist Era, Artists' Cooperatives in the Grip of Ideology and the Plan", en *Slavic Review*, Vol. 65, nº 4, 2006, pp. 769-791.
- YSAS, Pere, *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*, Barcelona, Crítica, 2004.

YVARIS, J.F. et alii, *Un segle de pintura valenciana 1880-1980. Intuïcions i propostes* (catálogo de la exposición), Valencia, IVAM, 1994.

ZHDANOV, *Discours au Premier Congrès des Écrivains Soviétiques*, 17 de agosto de 1934.

b) Bibliografía específica

- "Arte, realidad, sociedad", en *Aulas* 64, nº 15, Madrid, mayo de 1964, pp. 10
- "Aula de plástica. Ciclo, Situación y problemática del arte actual", en *Aulas* 63, nº 7, Madrid, septiembre de 1963, pp. 20.
- "Crítica de exposiciones. Cortijo (Galería Quixote)", en *Aulas* 63, nº 9, Madrid, noviembre de 1963, pp. 28-30.
- "Estampa Popular a la Universitat de València", en *Serra d'Or*, nº 5, Montserrat, mayo de 1967, pp. 72.
- "Estampa popular catalana", en *La vanguardia española*, Barcelona, 11 de abril de 1965, p. 51.
- "Estampa Popular catalana", en *Serra d'Or*, nº 5, Montserrat, mayo de 1965, pp. 40.
- "Estampa Popular Espagna. Graphik für das Volk Spaniens", en *tendenzen. Blätter für engagierte Kunst*, nº 17/18, Munich, diciembre 1962.
- "Estampa Popular" siete artistas y un solo espíritu. Interesante exposición de grabados en el Ateneo", en *Voluntad*, Gijón, 9 de noviembre de 1960.
- "Estampa Popular", en *Kunst in Spanien. Tendenzen*, nº II Sonderheft, Munich, 1965, pp. 316-319.
- "Estampa Popular", en *Lápiz*, nº 121, Abril 1996, p. 88
- "Estampa Popular, Quixote", en *Aulas*, nº 3, Madrid, mayo de 1963, p. 33.
- "Estampas Populares españolas en la galería Epona", en *España*, 5 diciembre 1962.
- "Les artistes et l'amnistie en Espagne", en *Les Lettres Françaises*, nº 868, París, 23-29 de marzo de 1961, pp. 11.
- "Nou Realisme a Cullera", en *Serra d'Or*, nº 5, Montserrat, mayo de 1965, pp. 39.
- "Sala Quixote presenta en sus salas, durante el mes de julio..." (anuncio de la exposición), en *Artes*, nº 40, Madrid, 23 de junio de 1963, p. 3.
- "“Estampa Popular” siete artistas y un solo espíritu”, en *Voluntad*, Gijón, 9 de noviembre de 1960.
- "Detenido por exponer un cuadro que, estiman, insulta al ejército", en *Nuevo Diario*, Madrid, 4 de octubre de 1968.
- "En la Casa del Pueblo de Chamberí, “Estampa Popular” cuando el arte se acerca al pueblo”, enero de 1979.
- "En permanencia la obra de la Estampa Popular”, anuncio en *Artes*, nº 33, Madrid, 8 de marzo de 1963, s/p.

- “Estampa Popular a la Universitat de València”, en *Serra d’Or*, nº 5, Montserrat, mayo de 1967, p. 72.
- “Estampa Popular catalana”, en *Serra d’Or*, nº 5, Montserrat, mayo de 1965, p. 40.
- “Estampa Popular España. Graphik für das Volk Spaniens”, en *tendenzen*, Munich, n1 17/18, diciembre de 1962, pp.1-7.
- “Estampa Popular inaugura una muestra de grabados”, en *Pueblo*, Madrid, 15 de febrero de 1967, recogido en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, *Aproximación a la pintura realista...*, *Op. cit.*, 1976, p. 264.
- “Estampa Popular” (anuncio de la exposición), en *ABC*, Madrid, 21-31 de mayo de 1960.
- “Estampa Popular”, en *Blanco y Negro*, 29 de junio de 1977, p. 2.
- “Estampa Popular”, en *Lápiz*, nº 121, abril de 1996, p. 88.
- “Estampas Populares españolas en la galería Epona”, en *España*, 5 de diciembre de 1962.
- “Exposición de Estampa Popular”, en *Mundo Obrero*, 9-15 de noviembre de 1978.
- “Exposición de Estampa Popular”, en *Semana*, 15 de junio de 1976.
- “Exposición de Grabados en Manzanares”, en *Lanza*, Ciudad Real, 10 de septiembre de 1960, reproducido en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, *Aproximación a la pintura realista...*, *Op. cit.*, 1976, documento 29.
- “Grabados de “Estampa Popular”, coloquio con Ortiz Valiente y Juan José Montero, en *Artes*, nº83, 1967, p. 49.
- “Grabados de Estampa Popular”, en *Pueblo*, Madrid, 13 de febrero de 1967, recogido en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, *Aproximación a la pintura realista...*, *Op. cit.*, 1976, pp. 263.
- “Grabados portugueses contemporáneos”, en *Acento Cultural*, suplemento *Acento Amarillo*, nº4, Madrid, Febrero 1959, p. 11.
- “Grupo Sevilla” (anuncio de la exposición), en *ABC*, Madrid, 4 de junio-15 de julio de 1961.
- “Grupo Sevilla” (anuncio de la exposición), en *Ya*, Madrid, 4 de junio-1 de julio de 1961.
- “Hace 16 años nace “Estampa Popular”, un grupo divulgador del Arte Gráfico”, en *ABC*, Madrid, 7 de marzo de 1976.
- “Hoy se inaugura en “Las Tinajas”, la “Estampa Popular Galega”, en *El Correo Gallego*, Santiago, 26 de junio de 1968.

- “La “Estampa Popular Gallega” saldrá al extranjero”, Vigo, agosto de 1968.
- “La participación española en la Bienal de Venecia”, en *Artes Plásticas*.
- “Les artistes de l’amnistie en Espagne”, en *Les Lettres Françaises*, París, 23-29 de marzo de 1961, p. 11.
- “Nou realisme a Cullera” en *Serra d’Or*, Montserrat, mayo de 1965, p. 39.
- “Peintres et sculpteurs Espagnols en France”, en *Le Réveil*, Saint-Ouen, 4 de noviembre de 1966, p. 1.
- “Peintures et sculptures Espagnoles” en *Le Réveil*, Saint-Ouen, 11 de noviembre de 1966, pp. 1-2.
- “Pintor detenido y puesto a disposición militar”, en *La Vanguardia Española*, 4 de octubre de 1968, p. 4.
- “Programme du Mois de la Culture Espagnole”, en *Le Réveil*, Saint-Ouen, 18 de noviembre de 1966, pp. 1-2.
- “Puntualizaciones sobre un presunto delito”, en *La Vanguardia Española*, 8 de octubre de 1968, p.9..
- “Sobreseimiento de la causa contra el artista José-Ignacio Pardo”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 10 de octubre de 1968, p. 7.
- “Una encuesta, Opiniones en “directo” sobre “Estampa Popular” de Valencia”, en *Suma y sigue del arte contemporáneo*, nº 9-10, Valencia, 1966, pp. 89-97
- “Una exposició rescata dels arxius la “Estampa Popular” dels seixanta”, en *Avui*, Barcelona, 30 de diciembre de 1987, p. 3.
- “Una exposición de “Estampa Popular” inaugura la librería-galería Ramón”, en *Informaciones*, 12 de mayo de 1976.
- « Rencontre avec l’Espagne », en *Journal d’Aubervilliers*, Aubervilliers, 3 de junio de 1966, p. 2.
- ALAMINOS, Eduardo (comisario), *En Blanco y Negro. Estampa Popular de Madrid/Mauricio Skrycky* (catálogo de la exposición), Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2006.
- ALAMINOS, Eduardo; BARRENA, Clemente (comisarios), *Estampa Popular de Madrid, arte y política 1959-1976* (catálogo de la exposición), Madrid, 2006.
- ALONSO, Eliseo, “La “Estampa Popular Gallega””, en *Faro de Vigo*, 26 de septiembre de 1968.
- ÁLVARO OÑA, Francisco Javier, *El realismo social en la obra de José García Ortega. Una visión crítica en el arte del franquismo* (tesis doctoral inédita),

Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

ANGULO BARTUREN, Javier, *Ibarrola ¿un pintor maldito?*, San Sebastián, Itxaropena, 1978.

ARCE, Manuel, "Reivindicar el grabado como forma de arte es la meta perseguida por "Estampa Popular"", en *Diario Montañés*, 6 de agosto de 1960.

AREÁN, Carlos Antonio, "Visión desapasionada de la XXXII Bienal de Venecia", en *Aulas 64*, nº 17-18, Madrid, julio-agosto de 1964, pp. 48-50.

AZCOAGA, Enrique, "Estampa Popular, cuando el arte expresa la protesta", en *Pueblo*, suplemento cultural, Madrid, 18 de febrero de 1967.

BALLESTER, Jaime, "Tres pintores y un tema" y un pintor (M. Figares) ante tres caminos", en *ABC* (edición de la mañana), Madrid, 15 de diciembre 1956. p. 56.

BARAÑANO, Kosme M. De, "El monólogo plástico de Agustín Ibarrola contra el poder", en *Kobie*, nº 5, Bilbao, 1988, pp. 189-231.

BARAÑANO, Kosme; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier; JUARISTI, Jon, *Arte en el País Vasco*, Madrid, Cátedra, 1987.

BARROSO VILLAR, Julia, *Grupos de pintura y grabado en España 1939-1969*, Oviedo, Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo, 1979.

BESSON, George, "Villejuif a l'honneur", en *Les Lettres Françaises*, París, 13-19 de febrero de 1964, p. 17.

BONILLA, Lara, "Girona acull una exposició sobre el moviment de l'Estampa Popular", en *Avui*, Barcelona, 18 de julio de 2005.

BOUDAILLE, George, "36 peintres d'Espagne", en *Les Lettres Françaises*, París, 18-24 de mayo de 1961, p. 10.

BOUDAILLE, George, "Grandes expositions en Allemagne et en Italie", en *Les Lettres Françaises*, París, 4-10 de febrero de 1965, p. 13.

BOURET, Jean, "Estampa Popular", en *Les Lettres Françaises*, nº 951, París, 8-14 de noviembre de 1962, pp. 12

BOURET, Jean, "Pour l'Espagne dans les fers", en *Les Lettres Françaises*, nº 874, París, 4-10 de mayo de 1961, pp. 10

BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, "4 notas sobre arte popular", en *Aulas 63*, nº 9, Madrid, noviembre de 1963, pp. 21

BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, "Crítica de exposiciones. Juan Genovés.-Dirección General de Bellas Artes", en *Aulas 65*, nº 30-31, Madrid, 1965, pp. 20-21

BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, "Crítica de exposiciones. Ricardo Zamorano.-sala

- Abril", en *Aulas* 65, nº 28-29, Madrid, 1965, pp. 22-23
- BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, "Función crítica de nuestra pintura reciente", en *Aulas* 64, nº 12, Madrid, febrero de 1964, pp. 50
- BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, "Reflejo, particularidad, dialéctica. Contribución al estudio de la estética de Lukacs", en *Aulas* 65, nº 32-33, Madrid, 1965, pp. 2-4
- BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, "Sozialer Realismus in Spanien. Madrid 1931-1939", en *Kunst in Spanien. tendenzen*, nº II Sonderheft, Munich, 1965, pp. 337-341.
- BOZAL, Valeriano, "El grabado en España", en *Realidad*, nº 11-12, Roma, noviembre de 1966, pp. 113-125.
- BOZAL, Valeriano, *El realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.
- BOZAL, Valeriano; LLORENS, Tomás (coords.), *España vanguardia artística y realidad social. 1939-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- C., "Manresa, hoy comienza la fiesta mayor de la "Misteriosa Llum", en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 16 de febrero de 1968, p. 25.
- CANDEL, Francisco, *Estampa Popular de Barcelona* (catálogo de la exposición), Hospitalet de Llobregat, Museu Monjo, Museu d'Historia de L'Hospitalet, 2004.
- CASASNOVAS, Andrés, "Mahón, felicitación musical", en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 29 de diciembre, 1966, p. 8.
- CASTRO ARINES, José de, "¿Qué es Estampa Popular?", en *Informaciones*, 4 de septiembre de 1969, p.5. Agradecemos a Francisco Álvarez que nos proporcionara este material.
- CASTRO, F. de, "Exposición del grupo pictórico de "Estampa Popular", en *Pueblo*, 13 de diciembre de 1978.
- CHAMORRO, M^a Inés, "Crónica de exposiciones", en *Aulas* 65, nº 32-33, Madrid, 1965, pp. 24-25
- CHAMORRO, M^a Inés, "El realismo en su contorno", en *Aulas* 65, nº 30-31, Madrid, 1965, pp. 22-23
- COLELL, Reinald, "La participación española en la Bienal de Venecia", en *Artes Plásticas*, Madrid, 1976.
- COMADIRA, Narcís, "Estampa Popular", en *El País*, 1 de septiembre de 2004.
- CORREDOR MATHEOS, José, "Estampa Popular Catalana", en *Destino*, 1965.
- COTE VILLAR, "Armados con papel", en *El Mundo*, Madrid, 2 febrero 2006, pp. 16-

17.

CRESPO, Ángel, "La Estampa Española contemporánea", en *Vértice*, nº XXII, Coimbra, 1962, pp. 170-171.

Crónica 3, nº 36, junio de 1990. Número dedicado a los años sesenta.

CUADRADO, Paco, "El que quiera concienciarse de las injusticias no necesita y ala pintura; ahí tiene los telediarios", en *El Mundo*, Sevilla, 16 de enero de 2000, p. 4.

DARLE, Juliette, "Au Château de Saint-Ouen, présence de l'Espagne", en *L'Humanité*, noviembre de 1966.

DASI, Gerardo F.; VALENTINI, Mario; VALENTINI, Giancarlo (comisarios), *España libre, esposizione d'arte spagnola contemporanea*, (catálogo de la exposición), Rímini, Grafiche Gattei, 1964.

DOMENECH, Ricardo, "Estampa Popular", en *Ínsula*, nº 196, marzo de 1963.

E.R.V., "En la casa del pueblo de Chamberí. Exposición de estampa popular", 7 enero 1979.

EFE, "Una exposición evoca el compromiso político y social del ate durante la posguerra", en *Terra actualidad*, en

EQUIPO GUERNICA, "Estampa Popular no ha muerto", en *Gazeta del arte*, 20 de junio de 1976, pp. 18- 19

EQUIPO GUERNICA, "Estampa Popular no ha muerto", en *Gazeta del arte*, Madrid, 20 de junio de 1976, p. 18.

Estampa Popular, disponible en

"Suspendida una mesa redonda sobre Picasso", en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 3 de junio de 1973, p. 7.

F. de C., "Que el arte llegue a los trabajadores humildes", enero de 1979.

F.P., "Los importantes grabados del Ateneo Jovellanos", en *Voluntad*, Gijón, noviembre de 1973.

FARALDO, Ramón D., "Tres pintores y un tema. Alfil", en *Ya*, Madrid, 24 de noviembre de 1956.

FARALDO, Ramón, "Estampa Popular", en *Artes*, nº 32, Madrid, 23 febrero 1963, pp. 8-9

FARRE RIGO, "La Bisbal, se celebraron las fiestas de la "Mare de Déu de la Pietat", en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 11 de abril de 1976, p.32.

FIGUERAS, Narcís (coord.), *60's versus 80's. Literatura, música i arts visuals a*

- Girona i a Catalunya (1960-1980)*, Gerona, Museu d'Art de Girona, 2003.
- GALLEGO, Antonio, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979.
- GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular* (catálogo de la exposición), Valencia, IVAM, 1996.
- GARCÍA CERVERA, Vicente, "Panorama de la actual pintura valenciana", en *Aulas* 65, nº 30-31, Madrid, 1965, pp. 24-27.
- GARCÍA RAMOS, Pedro; MACUA, Juan Ignacio (comisarios), *Madrid. El arte de los 60* (catálogo de la exposición), Madrid, Comunidad de Madrid, 1990.
- GARCÍA, Eugenio, "Ortega nous parle", en *Europe*, nº 345-346, París, enero-febrero de 1958, p. 244.
- GARCÍA, Pascual, "A propósito de una exposición", en *Nuestras Ideas*, nº 7, Bruselas, diciembre de 1959, p. 111.
- GARCÍA-LANDARTE PUERTAS, Valeria, "Estampa Popular de Vizcaya. El realismo social de los años 60 del País Vasco", en *Ondare. Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975*, nº25, Bilbao, 2006, p. 393-401.
- GIL NOVALES, Alberto, "Dos pintores jóvenes", en *Índice de artes y letras*, nº 93, Madrid, septiembre de 1956, pp. 15-16.
- GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, "'Estampas populares', Clave y Tapies. Y un premio. Salas 'Abril', 'Prisma' y 'Neblí'", en *Acento Cultural* [suplemento quincenal], nº 13-14, Madrid, 15 junio 1960, pp. 6-7
- GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, "2 Exposiciones. Homenaje a Zabaleta y Grupo Sevilla", en *Acento Cultural*, nº 14, Madrid, 1961.
- GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, "3 Exposiciones y algún significado. Sala Darro, Ulbricht, Sala Ateneo, Mathieu, Sala Biosca, Un grupo", en suplemento quincenal de *Acento Cultural*, nº 21 y 22, Madrid, 15 de diciembre de 1960, pp. 6-7.
- GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, "Artes en Bilbao. Una exposición cosmopolitismo pedagógica en Vizcaya, José Ortega," la irrupción en el realismo perdido", en *Artes*, nº 15, Madrid, 8 de marzo de 1962, s/p.
- GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, "Castillo, Valles y Equipo 57. Salas 'Abril', 'Neblí' y 'Darro'", en *Acento Cultural* [suplemento quincenal], nº 11 y 12, Madrid, 1 de junio de 1960, pp. 6-7.
- GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, "En la Sala Abril, cinco grabadores", en *Acento Cultural*, nº 13-14, 1960, pp. 6-7.

- GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, "Estampas populares, Clave y Tapies y un premio", en *Suma y sigue del arte contemporáneo. Suplemento quincenal*, nº 13 y 14, Valencia, 15 junio 1960, pp. 6-7.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel, "El realismo èpic d'Estampa Popular", en *El País*, Barcelona, 12 de febrero de 2004, p. 7.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel, "Estampa Popular", en *El Periódico*, 23 de enero de 2004, p. 7.
- GÓMEZ LAMA, "Se celebró en Nueva Carteya la feria real en honor de Jesús Nazareno", en *Córdoba*, Córdoba, 21 septiembre 1961, pp. 5.
- GUASCH, Ana María, "Cronología del arte vasco de posguerra", en *Guadalimar*, nº 25, Madrid, octubre de 1977, pp. 77-80.
- GUASCH, Ana María, "Realismo y realismos en Sevilla", en *Tekné*, nº 1, Madrid, 1985, pp. 93-109.
- GUASCH, Ana María, *40 años de pintura en Sevilla (1940-1980)*, Sevilla, Caja de Ahorros San Fernando, 1981.
- GUASCH, Ana María, *Arte e ideología en el País Vasco 1940-1980*, Madrid, Akal, 1985.
- GUTIÉRREZ-SOLANA SALCEDO, Federico; BARRENA, Clemente; GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier; ÁLVAREZ, Francisco, *El movimiento Estampa Popular en la Colección UC de Arte Gráfico* (catálogo de la exposición), Santander, Universidad de Cantabria, 2007.
- HARO GARCÍA, Noemi de, "Estampa Popular, un arte crítico y social en la España de los años sesenta", en AA.VV, *La multiculturalidad en las artes y la arquitectura*. Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 307-316.
- HARO GARCÍA, Noemi de, "Estampa Popular, un arte de denuncia y oposición para los años sesenta", en CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia; RINCÓN GARCÍA, Wifredo, *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, Madrid, CSIC, 2008, pp. 111-122.
- HIEPE, Richard, et alii (ed.), *Kunst in Spanien. tendenzen*, Munich, II Sonderheft, 1965.
- HIERRO, José, "Estampa Popular", en *El Alcázar*, 13 de febrero de 1963.
- HIERRO, José, "Estampa Popular", en *Nuevo Diario*, Madrid, 22 de junio de 1969.
- HIERRO, José, *ABC*, Madrid, 25 de junio de 1969.

http://www.masdearte.com/item_movimientos_st.cfm?letra=e¬iciaid=3402

- [Consulta: 29/1/2009].
- HYLLAS, J., "Exposição de gravura portuguesa em Madrid", en GOMES, Raúl (dir.), *Vértice*, Vol. XIX, nº 184-185, Coimbra, enero-febrero de 1959, p. 46.
- J.M., "Un pintor y sus temas", en *Nuestras Ideas*, nº 2, Bruselas, septiembre de 1957, pp. 101-102.
- JONGH, E. de, "Fears of Protests against Protests", en *Simiolus, Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 4, nº3, Amsterdam, 1971, pp. 124-126.
- JORDI-ALBERT, "Estampa Popular", en *Plaça Verónica???* (publicación de los alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona), mayo de 1967, s/p.
- La colección de grabados de Estampa Popular de la UC viaja a Valladolid*, disponible en http://www.universia.es/portada/actualidad/noticia_actualidad.jsp?noticia=95063 [Consulta: 29/1/2009].
- La Estampa Popular (anuncio de la exposición), en *Artes*, nº 31, Madrid, 8 de febrero de 1963, s/p.
- LEYVA, Antonio, *Estampa Popular y su tiempo*, número monográfico de *Cuadernos del CAUM*, mayo de 2005.
- LLORÉNS, Tomás, "El realismo de Monjalés", en *Aulas 63*, nº 10, Madrid, diciembre de 1963, pp. 28.
- LLORÉNS, Tomás, "Un any d'estampa popular de valència", en *Serra d'Or*, nº 11, Montserrat, noviembre 1965, pp. 41-43.
- LLORÉNS, Tomás, "Estampa Popular de Valencia", en *Aulas 65*, Vol. 26-27, 1965, p. 32.
- LORENTE, Manuel, "El "Grupo Sevilla", muestra de la vibración artística de la ciudad", en *Pueblo*, Madrid, 7 de febrero de 1961.
- LOSCOS, Puri; RODON, Francesc; PUIG, Arnau; JULIÁN, Inma; VALLVERDÚ, Francesc; RIERA, Ignasi; HORTA, Joaquim; CANDEL, Francisco: *Estampa Popular de Barcelona* (catálogo de la exposición), Hospitalet de Llobregat, Museu Monjo, Museu d'Historia de L'Hospitalet, 2006.
- LOZANO, Manuel, "Exposiciones en el Círculo de Labradores y en Galería Velázquez", en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 1 Febrero 1961, p. 6.
- M. [Medina], "'Norte y Sur", pinturas de expresión social", en *Córdoba*, Córdoba, 10 de mayo de 1962, p. 10.
- M. y M., "El Teatro de Ensayo "Medea" propugna un teatro popular", en *Córdoba*,

- Córdoba, 18 de noviembre de 1962, pp. 5
- M.A., "La exposición de los 36", en *Nuestras Ideas*, nº 12, Bruselas, julio de 1961, pp. 134-136.
- MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*, Valencia, NAU Llibres, 1981.
- MARQUÉS FERRER, Virginia, "Estampa Popular, el Grupo Sevilla", memoria de licenciatura, Universidad de Sevilla, 1978.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, "Aspectos estéticos y sociales del grupo "Estampa Popular de Madrid", tesis doctoral dirigida por el Dr. Lorenzo González Sánchez, Universidad de Salamanca, 1992.
- MARTÍNEZ, A. [Arturo], "'Estampa Popular" de Madrid en la Galería de Arte de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Ávila", en *Diario de Ávila*, Ávila, 18 abril 1978.
- MARTÍNEZ, Arturo, "Estampa Popular", en *Caminar conociendo*, nº 2, junio de 1993, pp. 31-33.
- MON, Fernando, "Sobre la pintura en Galicia", en *Aulas* 65, nº 32-33, Madrid, 1965, pp. 19
- MONTERO, Sara, "Francisco Álvarez", en *Foros* 21, nº 21, Madrid, 2001, pp. 46-49.
- MORENO GALVÁN, José María, "Der soziale Realismus in Madrid", en *Kunst in Spanien. tendenzen*, nº II Sonderheft, Munich, 1965, pp. 321-329
- NAVARRO, Mariano (comisario), *Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la Generación de los 70* (catálogo de la exposición), Sevilla, CAAC, Consejería de Cultura, Caja Madrid, 2002.
- NIETO ALCAIDE, Víctor M., "Exposiciones en Madrid, resumen de la temporada 1962-1963", en *Aulas*, nº 5, Madrid, julio de 1963, pp. 21-22.
- NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel, "Tema y situación actual del arte contemporáneo", en *Aulas* 63, nº 7, Madrid, septiembre de 1963, pp. 21-22.
- OLMEDO, Manuel, "Estampa Popular", en *ABC*, 3 de diciembre de 1960.
- PAPAGUEORGUIU GARCÍA, Aris Alfonso, "Vida y obra de Dimitri Papagueorguiu en las artes de la estampa", tesis doctoral dirigida por el Dr. Pedro Martínez Sierra, Universidad Complutense de Madrid.
- PARCERISAS, Pilar, "Estampa Popular Catalana", *Avui*, Barcelona, 8 de septiembre de 2005.

- PARCERISAS, Pilar, "Estampa Popular Catalana", en *Avui*, 8 de septiembre de 2005, texto disponible en <http://e-barcelona.org/index.php?name=News&file=article&sid=6715&newlang=cat> [Consulta: 27/1/2009].
- PATÍÑO, Reimundo, "Historia da Nave Espranza", en *Comunicación XXI*, nº 17, Madrid, 1972, pp. 13-19.
- PATÍÑO, Reimundo, "Torna no tempo", en *Comunicación XXI*, nº 15, Madrid, 1972, s/p.
- PATUEL, Pascual, "Arte y compromiso social en la España del siglo XX", en CABAÑAS BRAVO, Miguel, *El arte español del siglo XX, su perspectiva al final del milenio*, Madrid, CSIC, 2001, pp. 361-374.
- POPOVICI, Cirilo, "Al margen de una bienal", en *Aulas 64*, nº 17-18, Madrid, julio-agosto de 1964, p. 51.
- POSADA, Paulino, "Estampa Popular. (Grabados) Galería Quixote", en *Índice de artes y letras*, nº 171 (año XVII), Madrid, marzo de 1963, p. 32.
- PUIG, Arnau (comisario), *Cap una altra realitat. El context d'Estampa Popular* (catálogo de la exposición), Gerona, Museu d'Art de Girona, 2005, p.122.
- PUIG, Arnau, "Estampa Popular Catalana", en *Avui*, Barcelona, 5 de febrero de 2004, disponible en <http://www.avui.es/avui/diari/04/gen/29/k1901129.htm> [Consulta: 5/2/2004].
- RAYA TÉLLEZ, José, "Arte y compromiso social. La obra del pintor Francisco Cuadrado", trabajo de investigación, Universidad de Sevilla, 1995.
- RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, "Aproximación a la pintura realista de la postguerra, la Estampa Popular", memoria de licenciatura, Universidad Complutense de Madrid, 1976.
- ROJO, Gloria, "Estampa Popular", en *Rinascita*, Roma, 9 de noviembre de 1963, p.27.
- ROLLIN, Jean, "À la galerie Epona, Estampa Popular, les gravures de vingt artistes espagnols", en *L'Humanité*, París, noviembre de 1962.
- ROLLIN, Jean, "À la galerie Epona. Estampa Popular", en *L'Humanité*, París, 7 de diciembre de 1962, p. 2.
- SÁENZ DE GORBEA, Xavier, "El contexto artístico vizcaíno durante la década de los sesenta", en *Euskonews & Media*, mayo 2000, revista electrónica disponible en <http://www.euskonews.com/0077zbnk/gaia7703es.html> [Consulta: 10/4/2007].

- SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, "El representativismo en el "pop-art" y la "nueva figuración"", en *Aulas* 65, nº 32-33, Madrid, 1965, pp. 20-23.
- SÁNCHEZ-CAMARGO, M., "La Estampa Popular", en *Pueblo*, 20 de febrero de 1963.
- SÁNCHEZ-CAMARGO, M., "La Estampa Popular", en *Pueblo*, 5 de marzo de 1963.
- SANTOS TORROELLA, Rafael, "Estampa popular catalana, en la galería Belarte", en *Noticiero*, 14 de abril de 1965.
- SANTOS TORROELLA, Rafael, "Estampa Popular Catalana en la Galería Belarte", en *Noticiero*, 14 de abril de 1965.
- TIÓ BELLIDO, Ramón, *L'art et les expositions en Espagne pendant le franquisme*, París, Isthme Éditions, 2005.
- TORRE AMERIGHI, Iván de la, "Lenguaje comprometido", en *ABC Cultural*, Suplemento de ABC, Sevilla, 12 de enero de 2002, p. 38.
- TORTOSÍ, "Estampa Popular Catalana" (?), en *La voz del bajo Ebro*, 27 de abril de 1965.
- TRABAZO, Luis, "Tres pintores y un tema "Vida sin tedio"", *Índice de artes y letras*, nº 97, Madrid, enero de 1957, p. 10.
- TRAPIELLO, Andrés, "Grupos artísticos españoles", en *Guadalimar*, nº 3, 1978, pp. 68-72.
- TROCHE, Michel, "Estampa Popular", en *France Nouvelle*, nº 893, París, 28 de noviembre- 4 de diciembre de 1962, p. 30.
- V.J., "Una oportuna revisión de la Estampa Popular", en *Babelia*, suplemento de *El País*, Madrid, 18 de mayo de 1996, p. 22.
- VERDE, Javier F., "Estampa Popular en Talavera", en *Mundo Obrero*, nº 2-8 marzo 1978, p. 20.
- VERGNIOLE-DELALLE, Michelle, *Peinture et opposition sous le franquisme. La parole en silence*, París, L'Harmattan, 2004.
- VIDAL, Pablo, "Cuatro notas sobre pintura", en *Nuestras Ideas*, nº 9, Bruselas, octubre de 1960, pp. 99-104.
- VILA, J., "Exposición de "Estampa Popular" en la Sala Municipal", en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 15 de enero de 1967, p. 37.
- VILLAR, Cote, "Armados con papel", en *El Mundo*, Madrid, 2 de febrero de 2006, p. 16.
- Y.PEÑA, Mari Blanca, "Se forma en Valencia una agrupación de pintores", en *Aulas*

65, nº 23, Madrid, enero de 1965, p. 31.

ZUERAS, Francisco, "Ciertas cosas del arte actual", en *Córdoba*, nº 6106, Córdoba, 5 de abril de 1962, p. 15.

ZUERAS, Francisco, "Sobre unas pinturas expresionistas", en *Córdoba*, Córdoba, 16 mayo 1962, p. 1.

c) Documentación específica

Cartas y escritos generados por o para Estampa Popular

Carta a D. José Esteban, presidente de la Comisión de Cultura del Club de Amigos de la UNESCO con fecha de registro el 11 de octubre de 1965. Archivo del CAUM, carpeta de Cartas a Prensa y Circulares.

Carta de Carlos de las Heras a Pascual Palacios Tardez fechada en Gijón, 29 de octubre de 1960, reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, *Aproximación a la pintura realista de la postguerra...*, *Op. cit.*, 1976, p. 236.

Carta de Carlos de las Heras a Pascual Palacios Tardez fechada en Gijón, 8 de diciembre de 1960, reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, "Aproximación a la pintura realista...", *Op. cit.*, 1976, pp. 239-240.

Carta de Carlos de las Heras a Pascual Palacios Tardez fechada en Gijón, 15 de diciembre de 1960 Reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, "Aproximación a la pintura realista...", *Op. cit.*, 1976, pp.242.-243.

Carta de Carlos de las Heras a Pascual Palacios Tardez, fechada en Gijón, 23 de noviembre de 1960, reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, "Aproximación a la pintura realista...", *Op. cit.*, 1976, p. 238.

Carta de Carlos Mensa a Francisco Álvarez, Barcelona 25 diciembre 1964. Agradecemos a Francisco Álvarez que nos proporcionara este material.

Carta de Carlos Mensa a Francisco Álvarez, Barcelona, 29 marzo 1965. Agradecemos a Francisco Álvarez que nos proporcionara este material.

Carta de Carlos Mensa a Francisco Álvarez, Barcelona, sin fecha pero con matasellos del 4 diciembre 1964. Agradecemos a Francisco Álvarez que nos proporcionara este material.

Carta de Estampa Popular a la Sección Artística de la Delegación de la UNESCO, fechada en Madrid, 24 de octubre de 1960, reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, “Aproximación a la pintura realista...”, *Op. cit.*, 1976, p. 233.

Carta de Estampa Popular al Grupo Organizador de la Exposición de arte español en París, fechada en Madrid, 2 de marzo de 1961, reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, “Aproximación a la pintura realista...”, *Op. cit.*, 1976, p. 250.

Carta de Fernando Chueca Goitia en agradecimiento por la donación de una carpeta de grabados, Madrid, 21 de diciembre de 1960, reproducida en MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, “Aspectos estéticos y sociales de “Estampa...”, *Op. cit.*, 1992, p. 150.

Carta de José García Ortega a Manuel Calvo, fechada en París el 12 de julio de un año ilegible (probablemente 1961).

Carta de José García Ortega a Ricardo Zamorano, París 19 de octubre de 1962, los subrayados y tachados están en el original. Agradecemos a Manuel Calvo que nos proporcionara este material.

Carta de Manuel Arce a Ricardo Zamorano, fechada en Santander, 19 de agosto de 1960, reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, “Aproximación a la pintura realista...”, *Op. cit.*, 1976, p. 230.

Carta de Manuel Arce a Ricardo Zamorano, fechada en Santander, 19 de agosto de 1960, reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, “Aproximación a la pintura realista...”, *Op. cit.*, 1976, pp. 229-230.

Carta de Manuel Arce a Ricardo Zamorano, fechada en Santander, 21 de julio de 1960, reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, “Aproximación a la pintura realista...”, *Op. cit.*, 1976, p. 228.

Carta de Manuel Arce a Ricardo Zamorano, fechada en Santander, 7 de julio de 1960, reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, "Aproximación a la pintura realista...", *Op. cit.*, 1976, p. 227.

Carta de Pascual Palacios Tardez a Carlos de las Heras, fechada en Madrid, 17 de octubre de 1960, r reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, "Aproximación a la pintura realista...", *Op. cit.*, 1976, p. 234.

Carta de Pascual Palacios Tardez a Carlos de las Heras, fechada en Madrid, 20 de octubre de 1960, reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, "Aproximación a la pintura realista...", *Op. cit.*, 1976, p. 235.

Carta de Pascual Palacios Tardez a Carlos de las Heras, fechada en Madrid, 3 de noviembre de 1960, reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, "Aproximación a la pintura realista...", *Op. cit.*, 1976, p. 237.

Carta de Pascual Palacios Tardez a Carlos de las Heras, fechada en Madrid, 13 de diciembre de 1960, reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, "Aproximación a la pintura realista...", *Op. cit.*, 1976, p. 241.

Carta de Pascual Palacios Tardez a Carlos de las Heras, fechada en Madrid, 2 de enero de 1961, reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, "Aproximación a la pintura realista...", *Op. cit.*, 1976, pp. 243-244.

Carta de Pascual Palacios Tardez a Josefina Manresa, fechada en Madrid, 2 de febrero de 1961, reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, "Aproximación a la pintura realista...", *Op. cit.*, 1976, pp. 246-247.

Carta de Pascual Palacios Tardez a Miguel Hernández, fechada en Madrid, 8 de diciembre de 1960, reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, "Aproximación a la pintura realista...", *Op. cit.*, 1976, p. 245.

Carta de Ricardo Zamorano a Francisco Zamora Miranda fechada en Madrid, 12 de octubre de 1960, reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, "Aproximación a la pintura realista...", *Op. cit.*, 1976, p. 231.

Carta de Ricardo Zamorano a José Jesús García Díaz, fechada en Madrid, 12 de octubre de 1960, reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, "Aproximación a la pintura realista...", *Op. cit.*, 1976, p. 232.

Carta de Tomás Lloréns a Francisco Álvarez, sin fecha (probablemente de la segunda semana de diciembre de 1964). Agradecemos a Francisco Álvarez que nos proporcionara este material.

Cartas de Manuel Arce a Ricardo Zamorano, fechadas en Santander, los días 7 y 21 de julio, 19 de agosto de 1960. Todas ellas reproducidas en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, "Aproximación a la pintura realista...", *Op. cit.*, 1976, pp. 227-230.

Cartas de Ricardo Zamorano a Francisco Zamora Miranda fechada en Madrid, 12 de octubre de 1960, reproducida en RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, "Aproximación a la pintura realista...", *Op. cit.*, 1976, p. 231.

Documentos de cuentas de una exposición, seguramente la de la galería Quixote. Agradecemos a Manuel Calvo que nos proporcionara este material.

Dossier sobre la exposición *España Libre* (1964), AGA, Cultura, cajas 705 y 880.

[DUARTE, José?], Carta desde Córdoba dirigida a otros miembros de Estampa Popular, Córdoba, noviembre de 1963, s/p. Agradecemos a Cristóbal Aguilar que nos proporcionara este material.

ESTAMPA POPULAR DE MADRID, *Carta dirigida por el grupo de Madrid a los grupos de Sevilla, Córdoba, Valencia, Barcelona y Bilbao*, Madrid, s/f, [1963?], s/p. Agradecemos a Manuel Calvo que nos proporcionara este material.

Extractos de una carta de Ortega a Antonio (Menéndez, amigo de Ortega exiliado en París), Lastres, 19 de agosto de 1953, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 33.

GRÁFICAS NUMEN, Facturas de Gráficas Numen, 1 de junio y 1 de agosto de 1968, respectivamente. Agradecemos a Zara Pousa que nos facilitara este material.

Informes, notas y escritos generados por otros organismos

[José García Ortega], *Informe de Pepe ("el pintor") que ha recorrido Andalucía a pie este verano*, s/f [a mano, en una esquina, consta la fecha 22 de octubre de 1956], p. 1, AH PCE, Sección Dirigentes, dossier José Ortega, caja 32.

[SANTÍN DÍAZ, Enrique], *Informe sobre el Ateneo Jovellanos de Gijón*, 3 de mayo de 1966, AGA, Cultura, Gabinete de Enlace, Caja 432, Carpeta de Antonio Ferres.

[SEMPRÚN, Jorge (referencia escrita a lápiz)], *Sobre un viaje de un mes por el interior*, sin fecha. AH PCE, Sección Fuerzas de la Cultura, Jacq 20-24.

[SEMPRÚN, Jorge (según las referencias que se indican)] *Actividades, situación y problemas de nuestras organizaciones (1) [madrileñas] y (2) [intelectuales, universitarias]*, 1955, pp.7-8, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 667.

"ANDRÉS", *Nota sobre algunas conversaciones mantenidas últimamente con varios jóvenes artistas españoles, y sobre ciertas informaciones por ellos transmitidas*, 24 de septiembre de 1953, s/p, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Caja 126, carpeta 1.9-2.

"Grupo" "*Estampa Popular*", Oficio calificado de "muy reservado", 6 de septiembre de 1969, AGA, Cultura, Oficina de Enlace, caja 446, dossier de Francisco Cortijo.

“Propaganda Subversiva” Nota incluida en la documentación sobre el Circulo Cultural Juan XXIII fechada en distintos momentos de 1970, Archivo General de la Administración, Cultura, Oficina de Enlace, caja 435, dossier de José Aumente Baena.

AREÁN, Carlos Antonio, *Sobre los artistas progresistas de Madrid (Estampa popular)*, Informe del Jefe de la Sección de Artes Plásticas y Audiovisuales al Ilmo. Director General de Información, Madrid, 26 de diciembre de 1960. Agradecemos a Manuel Calvo que nos proporcionara este material.

AREILZA, José María, Oficio dirigido a la Dirección General de Relaciones Culturales, 12 de mayo de 1961, AGA, Ministerio de Asuntos Exteriores, (10) 097.000 66/4336.

Carta al Sr. D. Antonio Lugo Castale, fechada el 1 de abril de 1976. AGA, Cultura, 109.005 Caja 885 Top 12/27.

Comunicación entre la Dirección General de Bellas Artes y el Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores sobre la exposición de Estampa Popular en la Maison de la Médecine, s/f, AGA, Cultura, Caja 705.

FEDERICO [pseudónimo de Jorge Semprún], *Informe de (5) [Federico] sobre algunos aspectos de la situación en el frente intelectual*, septiembre de 1955, p. 19, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 665-666.

GARCÍA ORTEGA, José, *Autobiografía de Ortega*, noviembre de 1953, AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, dossier de José Ortega.

GARCÍA ORTEGA, José, Carta a un amigo, Madrid, 22 de octubre de 1952, AH PCE, Sección Dirigentes, dossier de José Ortega, caja 32/11, pp. 3 y 6.

GARCÍA ORTEGA, José, *Informe de Ortega*, Madrid, 13 de agosto de 1954. AH PCE, Sección Dirigentes, dossier de Ortega, p.10.

GARCÍA ORTEGA, José, *Informe de Ortega*, Madrid, 15 de agosto de 1954. AH PCE, Sección Dirigentes, dossier de Ortega.

GARCÍA ORTEGA, José, *Informe del camarada Ortega al C.C.*, fechado en noviembre de 1953, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 51-53. (Este informe es el mismo que se encuentra en la Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, dossier de José Ortega).

GARCÍA ORTEGA, José, *Informe sobre su actividad política y profesional*, (pasado a máquina en) mayo de 1954, AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32/11, dossier de Ortega.

GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, Carta dirigida a Andreu Alfaro, s/f, pero probablemente escrita en los años 1960-1961, recogida en BARREIRO LÓPEZ, Paula, *La abstracción geométrica en España...*, *Op. cit.*, 2007, Anexo IV, pp. 182-184.

GONZÁLEZ AZNAR, Jorge, Entrevista a José María Moreno Galván para Hispania Press, 1966, en AGA, Cultura, Gabinete de Enlace, Caja 446, dossier de Francisco Cortijo Mérida.

GONZÁLEZ ROBLES, Luis, Informe para el agregado cultural de la Embajada Española de Roma, José María Alonso Gamo, 23 julio 1964, AGA, Cultura, caja 880.

Informe de los intelectuales, Madrid, 27 de octubre de 1960, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Intelectuales, Jacq. 227-230.

Informe sobre Francisco Cortijo, AGA, Cultura, Oficina de Enlace, caja 446, dossier de Francisco Trinidad Cortijo Mérida.

Informe sobre Juana Mordó, s/f (probablemente de 1964, en fecha posterior al 14 de marzo), AGA, Cultura, Oficina de Enlace, caja 451, dossier de Juana Mordó.

Informes sobre el Calendario de Estampa Popular de 1972, AGA, Cultura, Censura de libros, 73/143, sobre 15/72.

Informes sobre España hoy, AGA, Cultura, Ministerio de Información y Turismo, Oficina de Enlace, caja 452.

Manuel Calvo Abad, Informe noviembre de 1963, AGA, Ministerio de Información y Turismo, Gabinete de Enlace, caja 450. Agradecemos a Manuel Calvo que nos proporcionara la autorización necesaria para poder consultar este material.

Nota informativa de la Jefatura Superior de Policía de Barcelona, *Sobre actividades subversivas de matiz comunista desarrolladas por la Asociación de Vecinos del grupo La Paz*, Barcelona, 17 de enero de 1975, AGA, Cultura, caja 431.

S., *Conversación con Ricardo Muñoz Suay*, s/f, pp. 11-12, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 36.

SANTÍN DÍAZ, Enrique, Carta del delegado provincial de Asturias al Director General de Información, Carlos Robles Piquer, Oviedo, 2 de mayo de 1966, AGA, Cultura, Gabinete de Enlace, Caja 580.

Sobre diversos aspectos del trabajo del partido entre los intelectuales, abril de 1954, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Caja 32, carpeta 11, dossier de José Ortega.

Sobre diversos aspectos del trabajo del partido entre los intelectuales, abril de 1954, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Caja 126, Carpeta 1.9-2.

Tendencias conflictivas en cultura popular, Madrid, (posterior a 1971), AH PCE, Cultura, caja 580.

Fuentes orales (relación de personas entrevistadas)

Acosta, Enrique (Sevilla)

Aguilar, Cristóbal (Ronda, Málaga)

Albert Ràfols-Casamada (Barcelona)
Alcácer, J. Antonio (Madrid)
Álvarez, Francisco (Madrid)
Artigau, Francesc (Barcelona)
Boix, Esther (Anglès, Gerona)
Bücking, Bernd (Munich)
Calabuig, Tino (Madrid)
Calvo, Manuel (Madrid)
Casas, Antonio de (Madrid)
Castelló, Fernando (Madrid)
Cuadrado, Francisco (San Juan de Aznalfarache, Sevilla)
Datas, Alberto (entrevista telefónica)
Díaz, Claudio (Sevilla)
Duarte, José (Madrid)
Ferrer, Adán (Madrid)
Giralt-Miracle, Daniel (Barcelona)
Gómez Bedate, Pilar (Madrid)
Gosselin, Georgette (Saint Étienne du Rouvray, Rouen)
Gosselin, Gérard (Saint Étienne du Rouvray, Rouen)
Guerrero, Pedro (Sevilla)
Guinovart, José (Castelldefells, Barcelona)
José Corredor-Matheos (Barcelona)
Jouffroy, Jean-Pierre (Arcueil, París)
Leyva, Antonio (Madrid)
López Salinas, Armando (Madrid)
Losada, Basilio (entrevista telefónica)
María Girona (Barcelona)
Martínez Villa, Elvira (entrevista telefónica)
Martínez, Arturo (Ávila)
Mesa, Alejandro (Barcelona)
Papagueorguiu, Dimitri (Madrid)
Patiño, Antón (Madrid)
Polvora, Carmo (Lisboa)
Pousa, Zara (entrevista telefónica)

Puig, Arnau (Barcelona)
Rey, Beatriz (Madrid)
Roger, Jean-Claude (Rouen)
Rosoff, Tachia (París)
Zamorano, Ricardo (Madrid)

*Documentos sobre exposiciones y actividades relacionados con Estampa Popular
(programas de mano, catálogos, calendarios y carteles)*

1956

-Exposición *Tres pintores y un tema*

- Ref. evento, Galería Alfil, Madrid, segunda quincena del mes de noviembre de 1956.
- Ref. documento, Programa de mano, reproducido en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular..., Op.cit.*, 1996, p. 20.

1957

-Exposición de José Ortega.

- Ref. evento, Galería Alfil, Madrid, 3-15 de junio de 1957.
- Ref. documento, *Declaración de principios*, reproducida en MARTÍNEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales..., Op.cit.*, 1992, p. 59.

1959

-Exposición de grabados portugueses contemporáneos

- Ref. evento, Galería Abril, Madrid, 29 de enero de 1959.
- Ref. documento, Catálogo (Fundación Calouste Gulbenkian)

-Exposición *Gravadores espanhóis contemporâneos*

- Ref. evento, Sala de Gravura, Lisboa, con posterioridad a abril de 1959.
- Ref. documento, Catálogo (Fundación Calouste Gulbenkian)

1960

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Galería Abril, Madrid, 18 de mayo de 1960.
 - Ref. documento, Cartel, reproducido en ALAMINOS, Eduardo; BARRENA, Clemente (comisarios), *Estampa Popular de Madrid...*, *Op.cit.*, 2006, p. 39.
 - Ref. documento, Programa de mano, reproducido en MARTÍNEZ, Arturo, "Aspectos estéticos y sociales...", *Op.cit.*, 1992, pp. 80-81.

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. del evento, Residencia de Relaciones Culturales, Madrid, 1-15 de agosto de 1960..
 - Ref. documento, Programa de mano reproducido (con modificaciones) en MARTÍNEZ, Arturo, "Aspectos estéticos y sociales...", *Op.cit.*, 1992, pp. 85-87.

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Sala Sur, Santander, 1-15 de agosto de 1960.
 - Ref. documento, Programa de mano
 - Ref. documento, Cartel, reproducido en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op.cit.*, 1996, p. 20.

-Exposición de Estampa Popular.

- Ref. evento, Biblioteca Municipal de Manzanares, Ciudad Real, 11 de septiembre de 1960.
 - Ref. documento, Linóleo realizado para la exposición reproducido en ALAMINOS, Eduardo; BARRENA, Clemente (comisarios), *Estampa Popular de Madrid...*, *Op.cit.*, 2006, p. 44.
 - Ref. documento, Fotografía (colección Luis Garrido)

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Ateneo Jovellanos, Gijón, 8-22 de noviembre de 1960.
 - Ref. documento, Programa de mano, reproducido (modificado) en MARTÍNEZ, Arturo, "Aspectos estéticos y sociales...", *Op.cit.*, 1992, pp.92-94.

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Ateneo de Sevilla, Sevilla, 27 de noviembre de 1960
 - Ref. documento, Programa de mano (Cristóbal Aguilar)

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, Salamanca, 1-17 de diciembre de 1960.
 - Ref. documento, Programa de mano, reproducido (modificado) en MARTÍNEZ, Arturo, "Aspectos estéticos y sociales...", *Op.cit.*, 1992, pp. 100-101.
 - Ref. documento, Invitación, reproducida (modificada) en MARTÍNEZ, Arturo, "Aspectos estéticos y sociales...", *Op.cit.*, 1992, pp. 100-101.

1961

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Galería Velázquez, Sevilla, 20 de enero-4 de febrero de 1961.
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Francisco Cuadrado)
 - Ref. documento, Tarjetón anunciador (colección Cristóbal Aguilar)
 - Ref. documento, Fotografía (colección Francisco Cuadrado)

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Asociación Artística Vizcaína, 15-20 de abril de 1961
 - Ref. documento, Programa de mano, reproducido en ALAMINOS, Eduardo; BARRENA, Clemente (comisarios), *Estampa Popular de Madrid...*, *Op.cit.*, 2006, p. 26
 - Ref. documento, Interior del programa de mano reproducido en MARTÍNEZ, Arturo, "Aspectos estéticos y sociales...", *Op.cit.*, 1992, p. 113.

-36 Peintres Contemporains d'Espagne

- Ref. evento, Maison de la Pensée Française, París, 9 de mayo-11 de junio de 1961.
 - Ref. documento, Cartel (colección Manuel Calvo)
 - Ref. documento, Catálogo (Biblioteca Kandinsky)

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Sala de Arte Henning Larsen, Copenhague, mayo- 10 de junio de 1961

- Ref. documento, Programa de mano, reproducido en MARTÍNEZ, Arturo, "Aspectos estéticos y sociales...", *Op.cit.*, 1992, pp. 109-110.

-Exposición Grupo Sevilla

- Ref. evento, Galería Prisma, Sevilla, 26 de junio-12 de julio de 1961.
 - Ref. documento, Cartel (colección Cristóbal Aguilar)
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Cristóbal Aguilar)

-Exposición Grupo Córdoba

- Ref. evento, Cine Emma, Nueva Carteya, Córdoba, 13-15 de septiembre de 1961.
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Cristóbal Aguilar)

1962

- Ref. documento, *Alelukas de la cólera contra las bases yanquis*, Ortega y Antonio Galván (colección Gérard Gosselin)

-Exposición de José Ortega, *Campesinos*

- Ref. evento, Asociación Artística Vizcaína, Bilbao, febrero de 1962.
 - Ref. documento, Catálogo (colección Cristóbal Aguilar)

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Salones de Ayuntamiento de San Sebastián, 9-23 de marzo de 1962.
 - Ref. documento, Catálogo (colección Manuel Calvo)

-Exposición *Norte y Sur*

- Ref. evento, Sala Céspedes del Círculo de la Amistad, Córdoba, 10 de mayo de 1962.
 - Ref. documento, Catálogo (Archivo Círculo de la Amistad)
 - Ref. documento, Fotografías (Archivo Círculo de la Amistad)

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Galería Epona, París, diciembre de 1962

- Ref. documento, Cartel (colección Gérard Gosselin, Manuel Calvo, Arturo Martínez)
- Ref. documento, Catálogo (Biblioteca Kandinsky)
- Ref. documento, Fotografías (colección Manuel Calvo)

1963

- Ref. documento, *Foglio volante* sobre Grimau y la situación en la universidad. Imágenes de Cristóbal y Baraldés. Textos de Carlos Álvarez y Angel González.

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Galería Quixote, Madrid, 1963
 - Ref. documento, Cartel (colección Manuel Calvo)
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Noemi de Haro)
 - Ref. documento, Catálogo (colección Noemi de Haro)
 - Ref. documento, Invitaciones a la lectura poética (colección Noemi de Haro)
 - Ref. documento, Documentos de cuentas (colección Manuel Calvo)
 - Ref. documento, Fotografías (colección Manuel Calvo)

-Exposición *Gravadores Espanhóis*

- Ref. evento, Museo de Arte Moderno de Bahía, septiembre de 1963.
 - Ref. documento, Programa de mano, reproducido en MARTÍNEZ, Arturo, "Aspectos estéticos y sociales...", *Op.cit.*, 1992, pp. 169-171.

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Fiesta de *L'Humanité*, París, septiembre de 1963.
 - Ref. documento, Fotografía (colección Jean-Pierre Jouffroy)

1964

-Exposición de Estampa Popular de Sevilla

- Ref. evento, Club de derecho de la Facultad, enero de 1964.
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Enrique Acosta)

-Exposición de Estampa Popular de Sevilla en un Homenaje a Antonio Machado

- Ref. evento, Facultad de Filosofía y Letras, Sevilla, 22 de febrero de 1964.
- Ref. documento, Programa de mano (colección Cristóbal Aguilar)

España Libre

- Ref. evento, Dversas ciudades italianas, 1964-1965.
- Ref. documentos, Carteles (colección Gérard Gosselin)
- Ref. documento, Programas de mano (colección Manuel Calvo)
- Ref. documento, Catálogo (colección Ricardo Zamorano)

-Exposición de Estampa Popular Catalana

- Ref. evento, Galería Belarte, Barcelona, 1-20 de abril de 1964.
- Ref. documento, Catálogo (colección Noemi de Haro)

-Expositores de la temporada

- Ref. evento, Galería Pinacotecota, Sitges (Barcelona), mayo de 1964.
- Ref. documento, Programa de mano (colección Francesc Artigau).

-Exposición de Estampa Popular de Valencia

- Ref. evento, Seminari Metropolità de Montcada, Montcada (Valencia), primeros días de noviembre de 1964.
- Ref. documento, Cartel, reproducido en GANDÍA CASIMIRO, José, *Estampa Popular..., Op.cit.*, 1996, p. 21.

-Exposición de Estampa Popular de Valencia

- Ref. evento, Facultad de Medicina, Valencia, primeros días de diciembre de 1964.
- Ref. documento, Cartel, reproducido en GANDÍA CASIMIRO, José, *Estampa Popular..., Op.cit.*, 1996, p. 21.

-Exposición de Estampa Popular de Valencia

- Ref. evento, Centre Cullerenc de Cultura, Cullera (Valencia), 19-27 de diciembre de 1964.
- Ref. documento, Cartel, reproducido en GANDÍA CASIMIRO, José, *Estampa Popular..., Op.cit.*, 1996, p. 20.

-Asturias

- Ref. evento, Galleries du Passeur, París, 9-24 de febrero de 1964.
 - Ref. documento, Invitación a la inauguración (colección Gérard Gosselin).

-Salón Córdoba

- Ref. evento, Córdoba, 1964
 - Ref. documento, Programa de mano (Biblioteca Kandinsky).

1965

-Exposición Artistes Espagnols

- Ref. evento, Maison du PCF, Rouen, 1965.
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Gérard Gosselin).

-Exposición de Estampa Popular de Valencia

- Ref. evento, Akademie ge Bouw en la Leids Akademiska Kunstcentrum, marzo de 1965.
 - Ref. documento, Cartel, reproducido en GANDÍA CASIMIRO, José, *Estampa Popular..., Op.cit.*, 1996, p. 21.
 - Ref. documento, Programa de mano/postales, reproducido en GANDÍA CASIMIRO, José, *Estampa Popular..., Op.cit.*, 1996, p. 21.

-Espagne

- Ref. evento, Galería Peintres du Monde, París, 6-13 de mayo de 1965.
 - Ref. documento, Cartel (biblioteca Kandinsky)
 - Ref. documento, Catálogo (biblioteca Kandinsky)

-Crónica de la Realidad

- Ref. evento, Colegio de Arquitectos, Barcelona, junio de 1965.
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Francesc Artigau).

1966

- Ref. documento, Colección de postales *Mirant València* de Estampa Popular de Valencia. Reproducidas en reproducido en GANDÍA CASIMIRO, José, *Estampa Popular...*, *Op.cit.*, 1996, p. 160.
- Ref. documento, Calendario de Estampa Popular de Valencia, reproducido en GANDÍA CASIMIRO, José, *Estampa Popular...*, *Op.cit.*, 1996, pp. 154-155.
- I Exposición Nacional de Estampa Popular
 - Ref. evento, Asociación de Amigos de la Música, L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona), 1-14 de mayo de 1966.
 - Ref. Documento, Programa de mano/desplegable (Archivo Daniel Giralt-Miracle).
- Exposición de Estampa Popular en la semana dedicada a España
 - Ref. Evento, Centro Cultural Municipal de Villejuif (París), 14-30 de septiembre de 1966
 - Ref. documento, Programa de los actos que se celebraron en esa semana (publicado en *La Voie Nouvelle*, Villejuif, 9 de septiembre de 1966).
- Exposición de Estampa Popular en el *Mois de la Culture Espagnole*
 - Ref. evento, Ayuntamiento de Saint-Ouen (París), 6-27 de noviembre de 1966.
 - Ref. documento, Programa (Archivos Municipales de Saint-Ouen).
 - Ref. documento, Catálogo (Archivos Municipales de Saint-Ouen).
 - Ref. documento, Fotografías (Archivos Municipales de Saint-Ouen).
- Exposición de Estampa Popular en *España arte y cultura*
 - Ref. evento, Sala principal del Ayuntamiento de Levallois-Perret (París), 15-23 de noviembre de 1966.
 - Ref. documento, Cartel (Archivos Municipales de Levallois-Perret).
 - Ref. documento, Programa del evento (Archivos Municipales de Levallois-Perret).

1967

- Ref. documento, Calendario de Estampa Popular de Valencia, reproducido en GANDÍA CASIMIRO, José, *Estampa Popular...*, *Op.cit.*, 1996, pp. 156-157.

- Exposición de Estampa Popular de Barcelona y Estampa Popular de Girona
- Ref. evento, Sala Municipal de Exposiciones de Gerona, 7-20 de enero de 1967.
 - Ref. documento, Cartel, reproducido en PUIG, Arnau (comisario), *Cap una altra...*, *Op.cit.*, 2005, p. 125.
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Noemi de Haro)

- Exposición de varios grupos de Estampa Popular, Barcelona, Córdoba, Madrid, Tarrasa y Valencia
- Ref. evento, Club Pueblo, Madrid, 14-28 de febrero de 1967.
 - Ref. documento, Programa de mano/cartel (colección Noemi de Haro).
 - Ref. documento, Estampa realizada durante la exposición (colección Noemi de Haro).

- Exposición de varios grupos de Estampa Popular, Barcelona, Córdoba, Gerona y Madrid.
- Ref. evento, Casa del siglo XV, Segovia, 1-15 de abril de 1967.
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Noemi de Haro).

- Muestra de Arte Gallego*
- Ref. evento, Galería Toisón, Madrid, 15-27 de abril de 1967.
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Antón Patiño).

- Exposición de Estampa Popular de Barcelona y de Gerona
- Ref. evento, Castell Medieval, La Bisbal (Gerona), 2-9 de abril de 1967.
 - Ref. documento, Programa de mano, reproducido en PUIG, Arnau (comisario), *Cap una altra...*, *Op.cit.*, 2005, p. 126.

- Exposición de Estampa Popular de Barcelona, Bilbao, Sevilla, Tortosa y Valencia (y otros artistas de Estampa Popular), en el *Homenaje Universitario a Miguel Hernández*.

- Ref. evento, Facultad de Filosofía, Valencia, 24-29 de abril de 1967.
 - Ref. documento, Cartel, reproducido en GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular...*, *Op.cit.*, 1996, p. 21.
- Exposición itinerante de Arte Actual
 - Ref. evento, Valencia, San Sebastián, Barcelona, Madrid, Pamplona, Sevilla, 28 de abril-29 de junio de 1967.
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Ricardo Zamorano).
- Exposición de Estampa Popular en el marco de la *Rencontre avec l'Espagne*
 - Ref. Evento, Théâtre de la Commune de Aubervilliers, 17-19 de junio de 1966
 - Ref. documento , Programa (Archivos del Ayuntamiento de Aubervilliers, caja 70Z47, carpeta *Saison 1966-1967*)
- Grabados y pinturas*
 - Ref. evento, Sala en Cuevas del Becerro (Málaga), mayo de 1967
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Cristóbal Aguilar).
- Exposición de varios grupos de Estampa Popular, Barcelona, Córdoba, Gerona y Madrid
 - Ref. evento, Patio del Palacio de Santa Cruz, Valladolid, 22-28 de mayo de 1967.
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Arturo Martínez).
- Exposición de Estampa Popular de Barcelona
 - Ref. evento, Galería Aixelá, Barcelona, 20 de junio al 5 de julio de 1967.
 - Ref. documento, Cartel (colección Museu d'Historia de L'Hospitalet de Llobregat).
- Exposición del grupo Tarot
 - Ref. evento, Templo Romano de Vic (Barcelona), junio de 1967.
 - Ref. documento, Programa de mano (Archivo Daniel Giralt-Miracle).
- Exposición de Estampa Popular de Girona y Estampa Popular de Barcelona
 - Ref. evento, Museo Arqueológico de Banyoles (Gerona), 13-20 de agosto de 1967.

- Ref. documento, Cartel, reproducido en PUIG, Arnau (comisario), *Cap una altra...*, *Op.cit.*, 2005, p. 127.
 - Ref. documento, Programa de mano, reproducido en PUIG, Arnau (comisario), *Cap una altra...*, *Op.cit.*, 2005, p. 127.
- Exposición de Estampa Popular de Barcelona, Homenaje a Miguel Hernández
- Ref. evento, Sala Barandiarán, San Sebastián, 13-21 de octubre de 1967.
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Noemi de Haro).

1968

- Ref. documento, Calendario de Estampa Popular de Valencia, reproducido en GANDÍA CASIMIRO, José, *Estampa Popular...*, *Op.cit.*, 1996, pp. 158-159.
 - Ref. documento, Cartel para el recital de Voces Ceibes en el Teatro Capitol de Santiago de Compostela. Realizado por Estampa Popular Galega, navidad de 1968. Disponible en <http://www.ghastaspista.com/historia/nova.php> [Consulta: 21/1/2008].
- Exposición de Estampa Popular Galega
- Ref. evento, A Gaiola, Santiago de Compostela, mayo de 1968.
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Noemi de Haro).
- 3º Mostra A Estampa Popular Galega
- Ref. evento, Fiestas de Parga (Lugo), julio de 1968.
 - Ref. documento, Estampa hecha para las fiestas (colección Ángel Llorente).
 - Ref. documento, Hoja de sala (colección Zara Pousa).
- 4º Mostra A Estampa Popular Galega.
- Ref. evento, Círculo Vitoria, Monforte de Lemos (Lugo), 13 de agosto de 1968.
 - Ref. Documento, Programa de mano (colección Zara Pousa)

-Exposición de Estampa Popular Galega

- Ref. evento, Bar Eligio, Vigo, 15 de agosto de 1968.
- Ref. documento, Programa de mano (colección Zara Pousa).

-Exposición de Estampa Popular Galega

- Ref. evento, Colegio Padres Somascos, La Guardia (Pontevedra), septiembre de 1968.
- Ref. documento, Programa de mano (colección Zara Pousa).

-Exposición de Estampa Popular Galega

- Ref. evento, Bar-Restaurante Galicia, Tuy, 26 de septiembre-3 de octubre de 1968.
- Ref. documento, Programa de mano (colección Zara Pousa)

1969

- Ref. documento, Carpeta Homenaje a Miguel Hernández, Estampa Popular de Madrid, 1969 (colección Noemi de Haro).

- Ref. documento, Cartel *Los abogados del dólar*, Francisco Álvarez (colección Arturo Martínez).

- Ref. documento, Cartel de homenaje a Miguel Hernández, Estampa Popular (colección Arturo Martínez).

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Galería Cultart, Madrid, 11-30 de junio de 1969.
- Ref. documento, Programa de mano/cartel (colección Noemi de Haro).

-Exposición de Estampa Popular Galega en las XIV Jornadas de Cultura Galega

- Ref. evento, Subte Municipal de Montevideo, 25 de julio-4 de agosto de 1969.
- Ref. documento, Programa de mano (colección Noemi de Haro).

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Galería Trilce, Barcelona, 10 de octubre de 1969.
- Ref. documento, Invitación (colección Noemi de Haro).

1970

-Exposición de Estampa Popular Galega en las XV Jornadas de Cultura Galega. Homenaje a Castelao.

- Ref. evento, Subte Municipal de Montevideo, 25 de julio-5 de agosto de 1970.
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Noemi de Haro).

-Exposición de Estampa Popular.

- Ref. evento, Galería Mikeldi, Bilbao, 15-30 de octubre de 1970.
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Noemi de Haro).

-Exposición de Estampa Popular y Equipo Crónica.

- Ref. evento, Neue Münchner Galerie, Munich, 17-30 de noviembre de 1970.
 - Ref. documento, Catálogo de la exposición (colección Noemi de Haro).

1972

-Exposición de Estampa Popular.

- Ref. evento, Galería Antonio Machado, Madrid, 3-20 de abril de 1972.
 - Ref. documento, Programa de mano/cartel (colección Noemi de Haro)

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Club de Amigos de la UNESCO, Madrid, 11-23 de enero 1972.
 - Ref. documento, Cartel, reproducido en ALAMINOS, Eduardo; BARRENA, Clemente (comisarios), *Estampa Popular de Madrid...*, *Op.cit.*, 2006, p. 48.
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Ricardo Zamorano)

1973

- Ref. documento, Calendario de Estampa Popular de Madrid para el CAUM (colección Ricardo Zamorano).

-Salón de arte independiente de Galicia

- Ref. evento, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vigo, 9 de julio-17 de julio de 1973.
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Antón Patiño)

-Exposición de Estampa Popular de Madrid

- Ref. evento, CAUM, Madrid, 11-21 de enero de 1973.
 - Ref. documento, Cartel, reproducido en ALAMINOS, Eduardo; BARRENA, Clemente (comisarios), *Estampa Popular de Madrid...*, *Op.cit.*, 2006, p. 48.
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Ricardo Zamorano).

1974

- Ref. documento, Calendario de Estampa Popular de Madrid para el CAUM (Archivo del CAUM).

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Galería Ramón, Madrid, 12 de mayo-12 de junio de 1974.
 - Ref. documento, Programa de mano/cartel (colección Noemi de Haro).

1977

- Ref. documento, Colección de postales para *Mundo Obrero* (colección Noemi de Haro).
- Ref. documento, Cartel para el stand de *Mundo Obrero* en la fiesta del PCE (colección Arturo Martínez).

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, CAUM, Madrid, 20 de mayo-11 de junio de 1977.
 - Ref. documento, Programa de mano (colección Noemi de Haro)

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Galería Estiarte, Madrid, 20 de mayo-13 de junio de 1977.
 - Ref. documento, Catálogo (colección Manuel Calvo).
 - Ref. documento, Invitación (colección Ricardo Zamorano).

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Galería Estiarte, Madrid, 20 de mayo-13 de junio de 1977.
 - Ref. documento, Catálogo (colección Manuel Calvo).

- Ref. documento, Invitación (colección Ricardo Zamorano).

1978

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Librería galería Miguel Hernández, Talavera de la Reina (Toledo), 25 de febrero-11 de marzo de 1978.

- Ref. documento, Programa de mano/cartel (colección Noemi de Haro).

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Ayuntamiento de Arévalo (Ávila), 1-12 de abril de 1978.

- Ref. documento, Programa de mano/cartel (colección Noemi de Haro).

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Sala de Arte e la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Ávila, 3-21 de abril de 1978.

- Ref. documento, Programa de mano/cartel (colección Noemi de Haro).

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Escuela de Capacitación Social de Trabajadores “Francisco Aguilar y Paz”, Madrid, 14-28 de noviembre de 1978.

- Ref. documento, Programa de mano (colección Noemi de Haro).

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Casa del Pueblo de Tetuán, Madrid, 1978.

- Ref. documento, Cartel/programa de mano (colección Manuel Calvo).

-Exposición de Cristóbal Aguilar

- Ref. evento, La Madraza, Granada, mayo de 1978

- Ref. documento, Programa de mano (colección Cristóbal Aguilar).

1981

-Exposición de Estampa Popular

- Ref. evento, Sala de Exposiciones de la Casa de Campo, Madrid, 25 de septiembre-10 de octubre de 1981.

- Ref. documento, Cartel (colección Noemi de Haro)
- Ref. documento, Programa de mano (colección Noemi de Haro)
- Ref. documento, Invitación (colección Noemi de Haro)

1983-1984

-Exposición *Cuatro Grabadores*

- Ref. evento, Sala Tórculo, Madrid, 13 de diciembre-7 de enero 1983-1984
- Ref. documento, Programa de mano (colección Noemi de Haro).

1985

-Exposición *Cuatro Grabadores*

- Ref. evento, Centro Municipal de Cultura, Getafe (Madrid), 26 de marzo-13 de abril de 1985
- Ref. documento, Programa de mano (colección Ricardo Zamorano).

ANEXOS

a) Relación de museos, archivos y bibliotecas consultados

Archives d'Aubervilliers (Aubervilliers, París)

Archives de Levallois-Perret (Levallois-Perret, París)

Archives de Saint-Ouen (Saint-Ouen, París)

Archives de Villejuif (Villejuif, París)

Archives Départementales de Seine-Saint-Denis (Bobigny, París)

Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares)

Archivo Histórico del Partido Comunista de España (Madrid)

Archivo Histórico Nacional (Madrid)

Arxiu Grimal (Barcelona)

Bayerische Staatsbibliothek (Munich)

Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense (Madrid)

Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada (Granada)

Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Córdoba (Córdoba)

Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense (Madrid)

Biblioteca de la Fundación Calouste Gulbenkian (Lisboa)

Biblioteca de la Hispanic Society (Nueva York)

Biblioteca de la Residencia de Estudiantes (Madrid)

Biblioteca de Sainte Genéviève (París)

Biblioteca del Centre André-Chastel, INHA (París)

Biblioteca del l'INHA (París)

Biblioteca del MoMA (Nueva York)

Biblioteca Municipal (Córdoba)

Biblioteca Nacional (Madrid)

Biblioteca Provincial (Córdoba)

Biblioteca Kandinsky, Centre Georges Pompidou (París)

Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CCHS, CSIC (Madrid)

Bibliothèque Nationale de France (París)

Bobst Library (Nueva York)

Biblioteca y Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla)

Fundación Antonio Pérez (Cuenca)

Hemeroteca Municipal de Madrid (Madrid)

Hemeroteca Provincial de Sevilla (Sevilla)

Institute of Fine Arts (Nueva York)

Lenbachhaus (Munich)

Monacensia (Munich)

Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (Vitry-sur-Seine, París)

Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid (Madrid)

Museo Nacional, Centro de Arte, Reina Sofía (Madrid)

Museu d'Art de Girona (Gerona)

Museu d'Historia de L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona)

New York Public Library (Nueva York)

Zentral Institut für Kunstgeschichte (Munich)

b) Relación de grupos, miembros y periodo de actividad de las agrupaciones de Estampa Popular

Leyenda:

(1959-1981)	fecha de actividad del grupo
<u>Clavo, Javier</u>	artista participante en la reunión fundacional de Estampa Popular en 1959.
[1962-1964]	año de su primera y última exposición como integrante del grupo de Estampa Popular en que se incluya ¹ .
c.	conferenciante en exposiciones de Estampa Popular
cant.	cantautor colaborador en una exposición
f.t.	firmante de textos de exposiciones de Estampa Popular.
t.e.	autor de texto para estampas
p.l.	participante en lecturas poéticas de las exposiciones de Estampa Popular.

¹ Para definir este arco de fechas no consideramos en ningún caso la de la exposición en la Sala de Arte de la Casa de Campo de 1981 por haberse tratado de una muestra retrospectiva.

ESTAMPA POPULAR DE MADRID (1959-1981)

Alcácer, J. Antonio
[1962-1963]
[1976-1981]

Álvarez, Francisco
[1962-1981]

Calvo, Manuel
[1962-1967]

Clavo, Javier
[1960-1966]

Delgado, José Luis
[1962-1981]

Duarte, José
[1972-1981]

Ferrer, Adán
[1962-1967]

García Ortega, José (también conocido como José Ortega, Pepe Ortega u Ortega)
[1962-1981]²

Garrido, Luis
[1960-1963]

Martínez, Arturo (también conocido como Arturo)
[1962-1981]

Mateos, Francisco
[1960-1963]

Montero, Juan Luis
[1962-1981]

Ortiz Valiente, Manuel
[1960-1981]

Palacios Tardez, Pascual
[1960-1961]
[1977-1981]

² Consignamos aquí el año en que Ortega expuso por primera vez incluyéndose en Estampa Popular. Aunque había estado en su reunión fundacional, en muchas de las exposiciones en las que participó después él aparecía como expositor individual, sin integrarse en grupo alguno. Además, como se podrá comprobar, se incluyó también entre los integrantes de otros grupos de Estampa Popular.

Papagueoriu, Dimitri
[1960-1960]

Valdivieso, Antonio R.
[1960-1961]

Saura, Antonio
[1962-19

Úrculo, Eduardo
[1966, sólo en la exposición de L'Hospitalet de Llobregat]

Zamorano, Ricardo
[1960-1981]

Zarco, Antonio
[nunca expuso con Estampa Popular]

Colaboradores:

Crespo, Ángel
f.t.

Fuertes, Gloria
p.l.
Marcos, Julián
f.t.;

Moreno Galván, José María
f.t.

Olmo, Lauro
f.t.; p.l.

**Participantes en la abortada lectura
poética de la exposición en Quixote**
(grupos de Madrid, Sevilla, Córdoba y
Vizcaya):

Álvarez, Carlos

Caballero-Bonald, José Manuel

Carriedo, Gabino-Alejandro

Celaya, Gabriel

Crespo, Ángel

Esteban, José

García Blanco, José

González, Ángel

Leyva, Antonio

López Pacheco, Jesús

Marcos, Julián

GRUPO SEVILLA (1960-1963)

Aguilar, Cristóbal (también conocido como Cristóbal)
[1961-1961]

Cortijo, Francisco
[1961-1963]

Cuadrado, Francisco
[1961-1963]

Luque (pseudónimo de Alejandro Mesa)
[1961-1961]

Olmo (pseudónimo de Segundo Castro)
[1961-1961]

Colaboradores:

Marcos, Julián
f.t.;

**Elaboración de carpetas de estampas
con poemas de:**

Albalade, Joaquín

Goytisolo, José Agustín

Hierro, José

Uceda, Julia

Vigueras, Marino

ESTAMPA POPULAR DE SEVILLA (1964)

Acosta, Enrique
[1964]

Aguilar, Cristóbal (también conocido como Cristóbal)
[1964-1967]³

Baraldés, Manuel
[1964]

Castro, Segundo
[1964]

Díaz Piquero y Villanueva, Nicomedes (también conocido como Nicomedes)
[1964]

Díaz, Claudio (también conocido como Claudio)
[1964-1967]⁴

Guerrero, Pedro
[1964]

³ Este artista participó en algunas exposiciones en las que se le consideró representante de Estampa Popular de Sevilla, aunque entonces hacía ya tiempo que esta agrupación no actuaba como organizadora de actividades por encontrarse con sus componentes bastante disgregados.

⁴ *Idem.*

GRUPO CÓRDOBA (1961)

Castro, Segundo
[1961]

García, Manuel
[1961]

Mesa, Alejandro
[1961]

ESTAMPA POPULAR DE CÓRDOBA (1962-1964)

Duarte, José
[1962-1967] ⁵

García, Manuel
[1962-1964]

Mesa, Alejandro
[1962-1964]

⁵ José Duarte participa en varias exposiciones en las que se menciona a Estampa Popular de Córdoba y en las que él es su único representante.

ESTAMPA POPULAR DE VIZCAYA (1962-1964)

Blanco, Dionisio
[1962]

Dapena, María
[1962-1964]

García Ortega, José (también conocido como José Ortega, Pepe Ortega u Ortega)
[1962-1962]

Ibarrola, Agustín
[1962-1964]; incluido en otras exposiciones de Estampa Popular aunque sin especificar agrupación a la que pertenecía (1967)

Ruiz Morquecho, Valentín
[1962]

Poetas de Estampa Popular de Vizcaya (colaboraciones en los catálogos):

Aresti, Gabriel

Cruz, Sabina de la

Otero, Blas de

Nicolás, Vidal de

Colaboradores:

Giménez Pericás, Antonio
f.t.; c.;

ESTAMPA POPULAR DE VALENCIA (1964-1968)

Alfaro, Andreu
[1968]

Anzo (Jose Iranzo)
[1964-1965]

Calatayud, Ferran
[1965-1968]

Equipo Realidad (Joan Cardells, Jorge Ballester)
[1965-1968]

Equipo Crónica (Rafael Solbes, Antonio Toledo, Manuel Valdés)
[1967-1968]

Gorrís, José María
[1964-1966]

Jarque, Francesc
[1968]

Marí, J.
[1964-1965]

Martí Quinto, Rafael
[1964-1968]

Peters, Anna
[1964-1968]

Solbes, Rafael
[1964-1968]

Toledo, Joan Antoni
[1964-1968]

Valdés, Manuel
[1964-1968]

Colaboradores:
Aguilera Cerni, Vicente
f.t.

Aracil, Lluís
t.e.

Castelló, Fernando
f.t.

Llorens, Tomás
f.t.

Marqués, J.V.
t.e.

Toledo, Joan Antoni
t.e.

ESTAMPA POPULAR CATALANA (1965-1966)

Álvarez Niebla, Josep (también Niebla)
[1965-1966]

Artigau, Francesc
[1965-1966]

Boix, Esther
[1965-1966]

Girona, Maria
[1965-1966]

Grimal, Alexandre
[1965-1966]

Guinovart, José
[1965-1966]

Llimós, Robert
[1965-1966]

Mensa, Carlos
[1965-1966]

Mauri
[1965-1966]

Ràfols-Casamada, Albert
[1965-1966]

Rams
[1965-1966]

Subirachs, Josep Maria
[1965-1966]

Todó, Francesc
[1965-1966]

ESTAMPA POPULAR DE BARCELONA (1966-1967)

Arranz Bravo, Eduard
[1967]

Argimon, Daniel
[1967]

Artigau, Francesc
[1966-1967]

Biadiu, Mercè
[1967]

Biadiu, Rosa
[1967]

Boix, Esther
[1966-1967]

Bru, Roser
[1967]

Díez Gil, Pere
[1967]

Edo, Esteve
[1966-1967]

García Ortega, José (también conocido como José Ortega, Pepe Ortega u Ortega)
[1967]

Girona, Maria
[1966-1967]

Grau Garriga, Josep
[1966-1967]

Grimal, Alexandre
[1966-1967]

Guinovart, José
[1966-1967]

Hernández Pijuan, Joan
[1966-1967]

Herreros, Ramón
[1967]

Jubany
[1967]

Jover, Lluïsa
[1967]

Lozano Bartolozzi
[1967]

Llimós, Robert
[1967]

Maass
[1967]

Mensa, Carlos
[1966-1967]

Moncada
[1967]

Morera, Jordi Albert
[1967]

Narotzky, Norman
[1966-1967]

Olivares, Jordi
[1966-1967]

Pérez Sánchez
[1967]

Ponsatí
[1967]

Ràfols-Casamada, Albert
[1966]

Rams
[1966]

Sarrate, Jordi
[1967]

Solina
[1967]

Sala, Gerard
[1967]

Subirachs, Josep Maria
[1966]

Tornabell
[1967]

Todó, Francesc
[1966]

ESTAMPA POPULAR DE TORTOSA (1966)

Cartes, Ferran
[1966]

Chavarria, Ferran
[1966]

Forner, Agustí
[1966]

Mauri, Frederic
[1966]

Vilàs, Ferran
[1966]

ESTAMPA POPULAR DE TARRASA (1967)

Identificable con Estampa Popular de Tortosa con la que compartía componentes en la única exhibición en la que aparece citada, la celebrada en el Club Pueblo, entre el 14 y 28 de febrero de 1966.

ESTAMPA POPULAR DE GIRONA (1967)

Álvarez Niebla, Josep
[1967]

Bosch Martí, Lluís
[1967]

Comadira, Narcís

[1967]

Fita, Domènec
[1967]

Güell, Lluís
[1967]

Granados Llimona
[1967]

Llonch, Montserrat
[1967]

Marquès, Enric
[1967]

Ponsatí
[1967]

Roca-Costa
[1967]

Soler
[1967]

Torres-Monsó, Francesc
[1967]

Vivó, Carles
[1967]

Xargay, Emilia
[1967]

Xicu
[1967]

ESTAMPA POPULAR DE LA PLANA (1967-1968)

Baucells, Eusebi
[1967-1968]

Llambias, Lota
[1967-1968]

Rodri, Jaume (también conocido como Rodri 63)
[1967-1968]

Sala, Gerard
[1967-1968]

Sanz Clos
[1967-1968]

Sarrate, Jordi
[1967-1968]

Vernis, Josep
[1967-1968]

Colaboradores de los grupos catalanes:

Bosch i Cruañas, Lluís
f.t.

Candel, Francisco
f.t.; c.

Castellet, José María
f.t.

Corredor-Matheos, José
f.t.

Morral, Carme
t.e.

Oliba, fray Francesc
c.

Puig, Arnau
f.t.

Subirachs,
cant.

Rodríguez-Aguilera, Cesáreo
f.t.

Vallverdú, Francesc
f.t.

ESTAMPA POPULAR GALEGA (1968)

Agrelo, Pedro
[1968]

Calabuig Paris, Federico
[1970]

Corazón, Alberto
[1970]

Datas, Alberto
[1969]

Diaz Pardo, Isaac
[1969]

Diaz, Rosendo
[1970]

Escalada, Francisco
[1970]

Gallego Vila, Alfonso
[1968-1970]

Grandio, Tino
[1968]

Laxeiro (José Otero Abeledo)
[1968]

Lodeiro, Xose
[1969]

Martínez Villa, Elvira
[1968]

Maside, Xulio
[1968]

Ortiz Alonso, Enrique
[1969-1970]

Pardo Pedrosa, José Ignacio
[1967-1969]

Patiño, Reimundo
[1967-1970]

Pousa, Xavier
[1968]

Rey, Beatriz
[1968-1970]

Ribas Briones
[1968]

Sevillano, Anxel
[1968-1970]

Vazquez Dieguez, Vicente
[1969]

Colaboradores:
Seoane, Luis
f.t.

c) Cronología de Estampa Popular

Hemos recogido en una tabla el desarrollo de las actividades de Estampa Popular cuando los grupos estaban en activo. Es decir, en ella se incluye el arco temporal comprendido entre 1960 y 1981. Para hacernos cargo de los precedentes y los consecuentes más inmediatos de estas agrupaciones, hemos incluido también los años comprendidos entre 1956 y 1960.

Cuando en alguna actividad participaron varias agrupaciones, los datos se encuentran en la columna de los organizadores. Además de eso, la referencia se recoge, en gris, en el apartado correspondiente a todos los grupos que participaron en dicha actividad.

A cada grupo de Estampa Popular le corresponde una columna de la tabla. Las agrupaciones catalanas, cordobesa y sevillanas son una excepción. Debido a la permeabilidad de las primeras, al cambio de nombre de la segunda y a las dos etapas en la vida del núcleo sevillano, hemos considerado preferible indicar todas sus actividades en una columna, señalando el nombre del grupo responsable.

Al final hemos añadido un listado cronológico dando cuenta de las exposiciones de Estampa Popular una vez terminado su periodo de actividad. Esta relación llega hasta el año 2008.

ACTIVIDADES DE ESTAMPA POPULAR

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
1956	<p>20 de julio. Lisboa. Constitución de la cooperativa Gravura</p> <p>2ª quincena de noviembre. Madrid. Galería Alfíl. Exposición <i>Tres pintores y un tema.</i></p>							
1957	<p>3-15 de junio. Madrid. Galería Alfíl. Exposición de José Ortega. <i>Declaración de Principios</i></p> <p>El Taller de Gráfica</p>							

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	Popular celebra su 20º aniversario.							
1958	Ricardo Muñoz Suay viaja a México. A su vuelta trae algunos libros del Taller de Gráfica Popular.							
1959	29 de enero. Madrid. Galería Abril. <i>Exposición de grabados portugueses contemporáneos</i> (Con posterioridad a abril) Lisboa. Sala de							

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	Gravura. <i>Gravadores espanhóis contemporâneos.</i>				Reunión fundacional de Estampa Popular en un bar de la calle Modesto Lafuente. Asistentes: José García Ortega, Dimitri Papagueorgui, Antonio Valdivieso, Ricardo Zamorano, Luis Garrido, Javier Clavo, Pascual Palacios Tardez, Ortiz Valiente, Antonio Zarco			
1960	Enero. Se inicia la <i>Colección Boj de artistas grabadores</i> , promovida por Dimitri Papagueorgui, entre				18 de mayo.			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	<p>otros.</p> <p>Publicación de la revista <i>Poesía de España</i> (1960-1963) por Ángel Crespo y Gabino-Alejandro Carriedo. Ilustrada por algunos miembros de Estampa Popular</p>			<p>Agosto. Francisco Cortijo viaja a París, le visitan Cristóbal Aguilar y Francisco Cuadrado. Conversaciones con Ortega para formar el Grupo Sevilla de Estampa Popular</p>	<p>Madrid. Galería Abril. Inauguración de la primera exposición de Estampa Popular.</p> <p>1-15 de agosto. Madrid. Residencia de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. Exposición de Estampa Popular.</p> <p>1-15 de agosto. Santander. Sala de Arte</p>			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
					<p>Sur. Exposición de Estampa Popular</p> <p>11 de septiembre. Manzanares. Biblioteca Municipal Exposición de Estampa Popular.</p> <p>Incorporación de Francisco Mateos a Estampa Popular</p> <p>8-22 de noviembre. Ateneo Jovellanos de Gijón. Exposición de Estampa Popular.</p> <p>27 de noviembre. Ateneo de</p>			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
					<p>Sevilla. Inauguración de la exposición de Estampa Popular.</p> <p>Noviembre. Zamorano y Palacios Tardez inician las gestiones para hacer un libro de poemas ilustrado de Miguel Hernández. Colabora Antonio Saura.</p> <p>Edición de una carpeta de grabados con tema libre.</p> <p>1-17 de diciembre. Salamanca. Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy. Exposición de Estampa</p>			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
					Popular.			
1961				29 de enero-4 de febrero. Sevilla. Galería Velázquez. Exposición del Grupo Sevilla junto con Luque y Olmo.				
					15-20 de abril.			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	<p>9 mayo-11 junio. París. Maison de la Pensée. <i>36 Peintres contemporains d'Espagne</i>.</p> <p>Julio. Madrid. Homenajes a Zabaleta. Exposición del pintor en las salas de la Biblioteca Nacional Exposición-homenaje a Zabaleta organizada por el Comité Español de la Asociación Internacional de Artes Plásticas. En todos ellos participan</p>			<p>9 mayo-11 junio. París. Maison de la Pensée. <i>36 Peintres contemporains d'Espagne</i>. El Grupo Sevilla es el único que participa, como tal.</p> <p>26 junio-12 julio. Sevilla. Galería Prisma. Exposición del Grupo Sevilla.</p>	<p>Bilbao. Asociación Artística Vizcaína. Exposición de Estampa Popular.</p> <p>Mayo -10 Junio 1961. Copenhague. Galería Henning Larsen. Exposición de Estampa Popular.</p> <p>Verano. Ortega alienta la ampliación de Estampa Popular.</p> <p>Palacios Tardez y Antonio Valdivieso abandonan el grupo.</p>			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	<p>creadores ligados a Estampa Popular.</p> <p>Septiembre. París. Fundación de la editorial Ruedo ibérico.</p> <p>Agosto. <i>Nuestra Bandera</i>, nº31. Ilustrado con pinturas de Ortega.</p>		<p>13-15 Septiembre. Feria de Jesús Nazareno. Nueva Carteya (Córdoba). Cinema Emma. Exposición del Grupo Córdoba.</p>	<p>Edición de carpetas de estampas con poemas de Julia Uceda, Joaquín Albalade, Marino Vigueras, Julián Marcos, José Agustín Goytisolo, José Hierro, Miguel Hernández y Antonio Machado.</p> <p>Bilbao. Ateneo de Bilbao. Exposición</p>	<p>Se incorporan: Manuel Calvo, Adán Ferrer, Francisco Álvarez, Arturo Martínez, Juan Luis Montero, José Luis Delgado y J. Antonio Alcocer.</p>			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
				clausurada por el Gobierno civil pocas horas antes de inaugurar.				
1962	<p>Enero. Madrid. Sala de la Dirección General de Bellas Artes. Exposición de Francisco Mateos</p> <p>Enero. Madrid. Homenaje a Francisco Mateos</p> <p>Febrero. Bilbao. Asociación Artística Vizcaína. <i>Campesinos</i>, exposición de</p>		Fecha desconocida (anterior a las primeras		Fecha desconocida. Florencia. Exposición de			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	<p>José Ortega</p> <p>Marzo. <i>Vértice</i>, nº222, portada con una estampa de Ortega.</p> <p>Libros de Ruedo ibérico con ilustraciones de artistas de Estampa Popular:</p> <p>-<i>Versos para Antonio Machado</i> -<i>Episodios Nacionales</i> -<i>España canta a Cuba</i> -<i>Grado Elemental</i></p>	<p>9-23 marzo. San Sebastián. Salones Municipales del Ayto San Sebastián. Organiza la Asociación Artística Guipuzcoana. Exposición de Estampa Popular de Vizcaya junto con Ortega.</p> <p>Mayo. Participación en la exposición <i>Norte y Sur</i> celebrada en Córdoba.</p>	<p>muestras en la ciudad de Córdoba del grupo de grabadores). Córdoba. Exposición al aire libre en el barrio de Cañero de la ciudad.</p> <p>10 de mayo (?). Córdoba. Sala Céspedes del Círculo de la Amistad. Inauguración de la exposición <i>Norte y Sur</i>. Con la participación de los núcleos de Vizcaya, Córdoba y Sevilla, junto con José García Ortega.</p>	<p>Mayo. Participación en la exposición <i>Norte y Sur</i> celebrada en Córdoba.</p>	<p>Estampa Popular.</p> <p>Mayo. José Ortega participa en la exposición <i>Norte y Sur</i> celebrada en Córdoba.</p>			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	<p>Julio-Agosto. <i>Vértice</i>, nº226-227, ilustrado con imágenes de Saura, Zamorano, Duarte, Francisco Mateos y Montero.</p> <p>IV Trimestre. <i>Nuestra Bandera</i>, nº 35, ilustrado con pinturas de Ibarrola y María Dapena.</p>	<p>21 noviembre-7 diciembre. París. Galería Epona. Exposición de varios grupos de Estampa Popular.</p>	<p>Julio-Agosto. Helsinki. <i>8th World Festival of Youth and Students</i>. Exposición en el hall de un teatro, con motivo de una conferencia de Marcos Ana.</p> <p>21 noviembre-7 diciembre. París. Galería Epona. Exposición de varios grupos de Estampa Popular.</p>	<p>21 noviembre-7 diciembre. París. Galería Epona. Exposición de varios grupos de Estampa Popular.</p>	<p>Julio-Agosto. Helsinki. <i>8th World Festival of Youth and Students</i>. Miembros de los grupos de Córdoba y Madrid acuden, organizados por José Ortega, al encuentro y exponen en el hall del teatro, con motivo de una conferencia de Marcos Ana.</p> <p>21 noviembre-7 diciembre. París. Galería Epona. Exposición de varios grupos de Estampa Popular organizada por</p>			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	<p>Diciembre. París. Galería Epona. <i>Dessins de la prison</i>. Exposición de Ibarrola.</p> <p>Publicación de <i>Aleluyas de la cólera contra las bases yanquis</i>. Texto de Antonio Galván e imágenes de José Ortega.</p>				<p>José Ortega.</p> <p>Diciembre. La revista muniquesa <i>tendenzen</i> incluye un artículo sobre Estampa Popular con reproducciones de estampas.</p>			
1963	<p><i>Foglio volante</i> sobre Grima y la situación en la universidad.</p>	<p>9-28 febrero. Madrid. Galería Quixote. Exposición de los grupos de Estampa Popular existentes.</p>	<p>9-28 febrero. Madrid. Galería Quixote. Exposición de los grupos de Estampa Popular existentes.</p>	<p>9-28 febrero. Madrid. Galería Quixote. Exposición de los grupos de Estampa Popular existentes.</p>	<p>9-28 febrero. Madrid. Galería Quixote. Exposición de los grupos de Estampa Popular de Madrid,</p>			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	<p>Imágenes de Cristóbal y Baraldés. Textos de Carlos Álvarez y Angel González</p> <p>I y II Trimestres. <i>Nuestra Bandera</i>, nº36. Ilustrado con dibujos de Ortega e Ibarrola.</p> <p>Marzo. <i>Aulas</i>, nº 1. Ilustrado por estampas de Ortiz Valiente.</p> <p>Mayo. <i>Aulas</i>, nº 3. Ilustrado por Francisco Mateos.</p>		<p>Fecha desconocida. Córdoba. Bar Posada del Mar. Exposición al aire libre. Participan miembros del grupo.</p>	<p>Exposiciones en barriadas populares (Torreblanca, Cerro del Aguila, Dos Hermanas)</p> <p>Septiembre. Bahía, Brasil. Museo de Arte Moderna de Bahía. Participan en la exposición <i>Gravadores Espanhois</i>.</p>	<p>Córdoba, Sevilla y Vizcaya. Se prohíbe la lectura poética programada.</p> <p>Septiembre. Bahía, Brasil. Museo de Arte Moderna de Bahía. Exposición de Estampa Popular de Madrid y Sevilla que se anuncia como <i>Gravadores Espanhois</i>.</p>			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
				<p>Las disputas que se venían dando en el seno del Grupo Sevilla hacen que Cortijo abandone el colectivo.</p> <p>Detención y encarcelamiento de Cuadrado por su actividad política.</p> <p>Cristóbal forma, junto con compañeros del PCE y artistas jóvenes, el grupo Estampa Popular de Sevilla. Lo integran: Nicomedes Díaz, Claudio Rodríguez, Manuel Baraldés, Enrique Acosta y Pedro Guerrero.</p>	<p>Organizada por Manuel Calvo.</p> <p><i>Rinascita.</i> Publica un artículo sobre Estampa Popular, que motiva el primer informe que conocemos sobre el grupo.</p> <p>Septiembre. Fête de <i>L'Humanité</i> dedicada a España con exposición de obras en la que participa Estampa Popular.</p>			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	Diciembre. <i>Aulas</i> , nº 10. Ilustrado por Luis Seoane.							
1964	Julio. Córdoba. Dependencias del antiguo Hospital de Maternidad. Salón Córdoba.		Julio. Córdoba. Dependencias del antiguo Hospital de Maternidad. Salón Córdoba. Participan miembros del grupo cordobés de Estampa Popular.	Enero. Sevilla. Club de Derecho de la Facultad. Primera exposición de Estampa Popular de Sevilla 22 de febrero. Sevilla. Facultad de Filosofía y Letras. Homenaje a Antonio Machado Sevilla.	Febrero. Villejuif, París. <i>Hommage à l'Espagne</i> . Entre los actos programados, hay una exposición venta de estampas de Estampa Popular.			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
					<p>Agosto de 1964-abril de 1965. Muestra itinerante por varias ciudades de Italia. <i>Spagna Libera.</i></p> <p>Verano. Reuniones que dan lugar a la formación de Estampa Popular de Valencia.</p> <p>Primeros días de noviembre. Montcada. Seminari Metropolità de Montcada. Primera exposición de Estampa Popular de Valencia.</p> <p>Noviembre. París. Maison de la Médecine.</p>	<p>Verano. Reuniones que dan lugar a la formación de Estampa Popular de Valencia.</p> <p>Primeros días de noviembre. Montcada. Seminari Metropolità de Montcada. Primera exposición de Estampa Popular de Valencia.</p> <p>Noviembre. París. Maison de la Médecine.</p>		

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
					Exposición de Estampa Popular de Madrid y Valencia.	Exposición de Estampa Popular de Madrid y Valencia. Fecha desconocida. Valencia. Concret Llibres. Exposición de Estampa Popular de Valencia. Primeros días de diciembre. Valencia. Facultad de Medicina. Exposición de Estampa Popular de Valencia. 19-27 Diciembre. Cullera. Centre Cullerenc de Cultura (Hogar del Frente de Juventudes). Exposición de	4 diciembre. Primeros contactos entre Carlos Mensa y Francisco Álvarez para formar Estampa Popular Catalana.	

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
						Estampa Popular de Valencia. Exposición suspendida por el jefe local de la Falange.		
1965	<p>Fecha desconocida. Rouen. Maison du PCF. <i>Artistes Espagnols</i>. Participan los de Madrid e Ibarrola, entre otros.</p> <p>Enero. <i>Nuestra Bandera</i>, nº 40. Ilustrado con dibujos de Ibarrola</p> <p>Febrero. <i>Nuestra Bandera</i>, nº 41. Ilustrado con dibujos de Ortega</p>					<p>8 enero. Valencia. Facultad de Filosofía. Exposición de Estampa Popular de Valencia.</p>		

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	<p>(portada), estampas de Manuel García, de Arturo, de Ortega.</p> <p>9-24 febrero. París. Éditions Cercle d'Art. Edición y exposición <i>Asturias</i>.</p> <p>Marzo-abril. <i>Nuestra Bandera</i>, nº 42-43. Ilustrado por Picasso, Julio González, dibujos de Ibarrola, estampas de Alejandro Mesa, Francisco Álvarez y</p>					<p>Marzo. Leiden, Holanda. Akademie ge Bouw. Leids akademiska kunstcentrum. Exposición de Estampa Popular de Valencia</p>	<p>Se configura el grupo de Estampa Popular Catalana: Artigau, Boix, Girona, Grimal, Guinovart, Llimós, Mensa, Niebla, Rafols, Rams, Subirachs, Todó.</p> <p>1-20 abril. Barcelona. Galería Belarte (bajos de la galería). Primera exposición de Estampa Popular</p>	

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	<p>Manuel Calvo.</p> <p>6-31 mayo. París. Galerie Peintres du Monde. <i>Espagne</i>. Participan Ortega, Hernández, Millares, Saura y Alberto.</p> <p>Mayo-junio. <i>Nuestra Bandera</i>, nº 44-45. Ilustrado con dibujos de Lobo (portada), Ibarrola y Ortega.</p> <p>Junio. Barcelona. Colegio de Arquitectos. Exposición <i>Crónica de la</i></p>					<p>Junio. Barcelona. Colegio de Arquitectos. Exposición <i>Crónica de la</i></p>	<p>Catalana.</p> <p>Mayo. Sitges., Galería Pinacotecota. Expositores de la temporada. Se incluye a Estampa Popular, entre ellos.</p> <p>Junio. Barcelona. Colegio de Arquitectos. Exposición <i>Crónica de la</i></p>	

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	<p><i>Realidad</i> donde participan Artigau, Cardona Torrandell, Mensa y Equipo Crónica (Solbes, Valdés y Toledo).</p> <p>Noviembre. Madrid. Salas de la Dirección General de Bellas Artes. Exposición de Juan Genovés con gran éxito de crítica y público.</p> <p>Diciembre. <i>Nuestra Bandera</i>, nº 46. Ilustrado con un grabado de</p>				<p>Fecha desconocida (último trimestre del año, con anterioridad a la de Valencia). Madrid. Club de Amigos de la Unesco. Exposición de Estampa Popular de Madrid.</p>	<p><i>Realidad</i> donde participan Artigau, Cardona Torrandell, Mensa y Equipo Crónica (Solbes, Valdés y Toledo).</p> <p>Fecha desconocida (último trimestre del año, con posterioridad a los de Madrid y Cataluña). Madrid Club de Amigos de la Unesco. Exposición de Estampa Popular de Valencia.</p> <p>Fechas desconocidas para las muestras del grupo valenciano</p>	<p><i>Realidad</i> donde participan Artigau, Cardona Torrandell, Mensa y Equipo Crónica (Solbes, Valdés y Toledo).</p> <p>Fecha desconocida (último trimestre del año, con anterioridad a la de Valencia). Madrid. Club de Amigos de la Unesco. Exposición de Estampa Popular de Cataluña.</p>	

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	<p>Alejandro Mesa.</p> <p>Sin fecha. <i>Aulas</i>, nº 28-29. Ilustrado por estampas de Francisco Álvarez.</p>					<p>(recogidas por Ricardo Marín Viadel) en:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Barcelona, Antiguo Hospital de Santa Cruz -Amsterdam, Galería Espace. -París, galería Epona -París, Maison de la Médecine. -Burdeos 		
1966	<p>Ruedo ibérico: <i>Galicia hoy</i>, libro coordinado por Isaac Díaz Pardo y Luis Seoane. Ilustrado por: Seoane, Díaz Pardo, Laxeiro, Colmeiro y Balboa.</p> <p>Febrero. <i>Realidad</i>, nº 8. Ilustrado</p>					<p>Publicación de calendario realizado por Estampa Popular de Valencia. Edita Concret Llibres.</p> <p>Publicación de <i>Mirant València</i> por Edicions del <i>País Valencià</i>. Colección de tarjetas postales de Estampa Popular de Valencia.</p> <p>Marzo. <i>Suma y</i></p>		

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	<p>con imágenes de Genovés.</p> <p>Febrero-marzo. <i>Nuestra Bandera</i>, nº 47-48. Ilustraciones: imágenes del libro <i>Campesinos</i> de Ortega, Castelao, estampa de Duarte, pintura de Javier Clavo.</p>				<p>1-14 mayo. L'Hospitalet de Llobregat. Asociación de Amigos de la Música de Hospitalet de Llobregat. I Exposición Nacional de Estampa Popular</p>	<p><i>sigue del arte contemporáneo</i> publica la encuesta realizada durante la exposición de Estampa Popular de Valencia en el Club de Amigos de la Unesco de Madrid.</p> <p>1-14 mayo. L'Hospitalet de Llobregat. Asociación de Amigos de la Música de Hospitalet de Llobregat. I Exposición Nacional de Estampa Popular</p>	<p>1-14 mayo. L'Hospitalet de Llobregat. Asociación de Amigos de la Música de Hospitalet de Llobregat. I Exposición Nacional Estampa Popular (Barcelona,</p>	

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	<p>Junio. <i>Realidad</i>, nº 10. Ilustrado con imágenes de Ibarrola.</p> <p>Septiembre. París. Fête de <i>L'Humanité</i>.</p>			<p>Fecha desconocida. Posterior a la exposición de L'Hospitalet. Barcelona. Galería René Metrás.</p>	<p>Fecha desconocida. Posterior a la exposición de L'Hospitalet. Barcelona. Galería René Metrás.</p> <p>14-30 septiembre .</p>	<p>Portadas de los números de la <i>Cartelera Turia</i> nº 135 y 145. Correspondientes a la cuarta semana de agosto y la segunda de noviembre, respectivamente .</p>	<p>Madrid, Tortosa y Valencia).</p> <p>Fecha desconocida pero posterior a la exposición de L'Hospitalet. Barcelona. Galería René Metrás. Exposición de Estampa Popular. Participación de Estampa Popular de Sevilla y de Estampa Popular de Madrid.</p> <p>Verano. Crisis de Estampa Popular de Barcelona.</p>	

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	<p>José Ortega firma ejemplares de <i>Les Moissonneur</i> s con texto de Caballero Bonald.</p> <p>Octubre. <i>Gravat 66</i>. Primera exposición del Grupo Tarot.</p> <p>Nace el Grupo A. Cuenta con el soporte teórico de Alexandre Cirici, que cuestiona la viabilidad del colectivo de Estampa Popular.</p> <p>Último trimestre. <i>Nuestra Bandera</i>, nº</p>				<p>Villejuif. Théâtre Romain-Rolland. Exposición permanente de obras de Estampa Popular en el marco de la semana dedicada a España.</p> <p>6-27 noviembre. Saint-Ouen. Château Saint Ouen. <i>Mois de la Culture Espagnole</i> Estampa Popular 32 estampas de autores diversos y litografías catalanas.</p> <p>15-23 noviembre . Levallois-Perret.</p>	<p>Noviembre. Valencia, Ateneo Mercantil. Exposición del Equipo Realidad.</p>	<p>Nace el Grupo A. Cuenta con el soporte teórico de Alexandre Cirici, que cuestiona la viabilidad del colectivo de Estampa Popular.</p> <p>Detención de Carlos Mensa por la policía. Acelera la crisis</p>	

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	51-52. Incluye un dibujo de Ibarrola.				Sala principal Ayuntamiento. <i>España Arte y Cultura</i> . Exposición de Estampa Popular en el marco de otros actos.	Entre 1966-1967. Valencia. Facultad de Agrónomos. Exposición de Estampa Popular de Valencia.	del colectivo catalán.	
1967	Aparece el grupo Intrarealisme. Manifiesto redactado por Cesáreo Rodríguez-Aguilera		14-28 febrero. Madrid. Club Pueblo Exposición de varios grupos de Estampa		14-28 febrero. Madrid. Club Pueblo Exposición de varios grupos de Estampa	Publicación de calendario realizado por Estampa Popular de Valencia. 14-28 febrero. Madrid. Club Pueblo Exposición de varios grupos de Estampa	7-20 enero. Gerona. Sala municipal de exposiciones del Círculo artístico de Gerona. Exposición de Estampa Popular de Gerona 14-28 febrero. Madrid. Club Pueblo Exposición de varios grupos de Estampa	

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	15-27 Abril Galería Toisón Madrid. <i>Muestra de Arte Gallego.</i> Muestra de estampas. Están casi todos los futuros componentes del colectivo gallego.	24- 29 de abril. Valencia. Facultad de Filosofía de Valencia. <i>Homenaje Universitario a Miguel Hernández.</i>	Popular.	24- 29 de abril. Valencia. Facultad de Filosofía de Valencia. <i>Homenaje Universitario a Miguel Hernández.</i>	Popular: Barcelona, Córdoba, Madrid, Tarrasa y Valencia. 1-15 abril. Casa del siglo XV. Segovia. Exposición de Estampa Popular de Barcelona, Córdoba, Gerona, Madrid, Tortosa y Valencia. 24- 29 de abril. Valencia. Facultad de Filosofía de Valencia. <i>Homenaje Universitario a Miguel Hernández.</i>	Popular. Portada de la <i>Cartelera Turia</i> , nº 164, correspondiente a la primera semana de abril. 24- 29 de abril. Valencia. Facultad de Filosofía de Valencia. <i>Homenaje Universitario a Miguel Hernández.</i>	Popular. 2-9 abril. Castillo medieval. La Bisbal. Exposición <i>L'Estampa Popular.</i> Con conferencias de Francisco Candel y de fray Francesc Oliba. Es la misma que se había mostrado en Gerona. 24- 29 de abril. Valencia. Facultad de Filosofía de Valencia. <i>Homenaje Universitario a Miguel Hernández.</i>	15-27 Abril Galería Toisón Madrid. <i>Muestra de Arte Gallego.</i> Muestra de estampas. Están casi todos los futuros componentes del colectivo gallego.

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
		Exposición de varias agrupaciones de Estampa Popular. 28 abril-24 junio. Valencia, San Sebastián, Barcelona, Madrid, Pamplona, Sevilla, Valencia. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. <i>Exposición Itinerante de Arte Actual.</i>		Exposición de varias agrupaciones de Estampa Popular. 28 abril-24 junio. Valencia, San Sebastián, Barcelona, Madrid, Pamplona, Sevilla, Valencia. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. <i>Exposición Itinerante de Arte Actual.</i>	Exposición de varias agrupaciones de Estampa Popular. 28 abril-24 junio. Valencia, San Sebastián, Barcelona, Madrid, Pamplona, Sevilla, Valencia. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. <i>Exposición Itinerante de Arte Actual.</i>	Exposición de varios colectivos de Estampa Popular: Barcelona, Bilbao, Sevilla, Tortosa y Valencia. También participan artistas madrileños. Cartel del Equipo Realidad. 28 abril-24 junio. Valencia, San Sebastián, Barcelona, Madrid, Pamplona, Sevilla, Valencia. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. <i>Exposición Itinerante de Arte Actual.</i>	Exposición de varias agrupaciones de Estampa Popular.	
	Mayo. Cuevas del			Mayo. Cuevas		Fecha		

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	Becerro. <i>Grabados y pinturas</i> . Exposición de Cristóbal (del grupo Estampa Popular).			del Becerro. <i>Grabados y pinturas</i> . Exposición de Cristóbal (del grupo Estampa Popular).	22-28 mayo. Valladolid. Festivales Universitarios de Valladolid Patio del Palacio de Santa Cruz. Exposición de Estampa Popular de Barcelona, Córdoba, Gerona, Madrid, Tortosa y Valencia. (Es la misma muestra de Segovia)	desconocida. Posterior al <i>Homenaje Universitario a Miguel Hernández</i> . Valencia. Facultad de Económicas. Exposición de Estampa Popular de Valencia. Declaraciones de Todó y recogido por Ricardo Marín Viadel.	20 junio-5 julio. Barcelona. Galería Aixelà. Exposición de Estampa Popular de Barcelona. Incorpora artistas del Grupo Tarot y del Grupo A. 13-20 agosto. Banyoles. Museo Arqueológico. Exposición de Estampa Popular de Girona y Estampa Popular de Barcelona. Septiembre. Vic. Templo romano. Estampa Popular de la Plana.	

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
						Septiembre. La Habana. <i>Salón Latinoamericano del Grabado</i> . Participación de Estampa Popular de Valencia. Con el Equipo Realidad.	Se anuncia que la muestra de Vic viajará a Torelló, Ripio, Roda de Ter, Centelles, Manresa, Terrassa, etc. 13-21 octubre. San Sebastián. Homenaje a Miguel Hernández. Exposición de Estampa Popular de Barcelona	
1968						Tercer calendario (y último) de Estampa Popular de Valencia. Serigrafías. Tras esto el colectivo, en la práctica, desaparece.	16 de febrero. Manresa. Exposición de Estampa Popular de La Plana.	Mayo. Santiago de Compostela.

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	<p>Junio. <i>Nuestra Bandera</i>, Suplemento al nº 58. Incluye una estampa de Saura.</p>							<p>A Gaiola. <i>A Estampa Popular Galega</i>. Primera exposición de Estampa Popular Galega.</p> <p>26 junio. La Coruña. Las Tinajas. Inauguración de la exposición de Estampa Popular Galega.</p> <p>Julio. Parga. Fiestas de Parga. 3º <i>Mostra A Estampa Popular Galega..</i></p> <p>13 Agosto. Monforte de Lemos. Círculo Victoria. 4º <i>Mostra Estampa Popular Galega</i>.</p>

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
								<p>15 de agosto. Vigo. Bar Eligio. Inauguración de la exposición de Estampa Popular Galega.</p> <p>Septiembre. La Guardia. Colegio PP. Somascos. Exposición de Estampa Popular Galega.</p> <p>26 septiembre-3 octubre. Tuy. Bar-Restaurante Galicia. Exposición de Estampa Popular Galega.</p> <p>Denuncia y cierre de la muestra de Tuy. Detención de Xavier Pousa y Elvira Martínez.</p> <p>1 de diciembre.</p>

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
								Santiago de Compostela. Teatro Capitol Presentación de Voces Ceibes. Con cartel realizado por los artistas de Estampa Popular Galega.
1969	Marzo-abril. <i>Nuestra Bandera</i> , nº 61. Ilustrado con una estampa de Adán.				Edición de una carpeta de grabados en homenaje a Miguel Hernández con grabados de Alvarez, Delgado, Montero, Ortega y Zamorano 11-30 junio. Madrid. Galería Cultart. Exposición de Estampa Popular de Madrid. Participaron sólo			25 julio-4 agosto. Montevideo. Subte Municipal de Montevideo.

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	<p>(12 agosto-26 septiembre. Barcelona distintas plazas. Pictorama I en Barcelona)</p> <p>Octubre-noviembre. <i>Nuestra Bandera</i>, nº 62. Ilustrado con un dibujo de Ibarrola.</p>				<p>Álvarez, Ortega, Montero, Delgado, Zamorano, Arturo y Ortiz Valiente.</p> <p>10 Octubre Galería Trilce Barcelona. Estampa Popular de Madrid.</p>	<p>12 agosto-26 septiembre. Barcelona distintas plazas. Pictorama I en Barcelona.</p>		XIV Jornadas de Cultura Galega.
1970								<p>25 julio-5 agosto. Montevideo. Subte Municipal. Montevideo XV</p>

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
		<p>17-30 noviembre. Munich. Neue Münchner Galerie. Exposición de una selección de artistas de Estampa Popular (Madrid, Cataluña, Vizcaya) y Equipo Crónica.</p> <p>Integración de obras de los artistas expositores en la Neue Münchner</p>			<p>15-30 octubre Bilbao. Galería Mikeldi. Exposición de Estampa Popular Madrid.</p> <p>17-30 noviembre. Munich. Neue Münchner Galerie. Exposición de una selección de artistas de Estampa Popular (Madrid, Cataluña, Vizcaya) y Equipo Crónica.</p> <p>Integración de obras de los artistas expositores en la Neue Münchner</p>	<p>17-30 noviembre. Munich. Neue Münchner Galerie. Exposición de una selección de artistas de Estampa Popular (Madrid, Cataluña, Vizcaya) y Equipo Crónica.</p> <p>Integración de obras de los artistas expositores en la Neue Münchner</p>	<p>17-30 noviembre. Munich. Neue Münchner Galerie. Exposición de una selección de artistas de Estampa Popular (Madrid, Cataluña, Vizcaya) y Equipo Crónica.</p> <p>Integración de obras de los artistas expositores en la Neue Münchner</p>	<p>Jornadas de Cultura Galega . Exposición de dibujos y grabados de Estampa Popular Galega. Homenaje a Castelao.</p>

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
		Galerie en el Grafikkreis).			Galerie en el Grafikkreis.	Galerie en el Grafikkreis).	Galerie en el Grafikkreis).	
1971	2º Trimestre. <i>Nuestra Bandera</i> , nº 67. Ilustrado con un grabado de Ortiz Valiente.				Fecha desconocida. Exposición San Diego Bogotá Fecha desconocida. Darmstadt. Galería 45 ½. Exposición.	Fecha desconocida. Hague. Gemeentemuseum <i>Protests</i> . Exposición prevista en la que iba a participar Estampa Popular de Valencia. No se celebra allí pero se lleva a Róterdam.		
1972	Enero. Milán. Sala Reale delle Cariatidi. <i>Amnistia que trata de Spagna</i> . Participan	Enero. Milán. Sala Reale delle Cariatidi. <i>Amnistia que trata de Spagna</i> . Participan algunos artistas miembros de	Enero. Milán. Sala Reale delle Cariatidi. <i>Amnistia que trata de Spagna</i> . Participan algunos artistas miembros de	Enero. Milán. Sala Reale delle Cariatidi. <i>Amnistia que trata de Spagna</i> . Participan algunos artistas miembros de	Enero. Milán. Sala Reale delle Cariatidi. <i>Amnistia que trata de Spagna</i> . Participan algunos artistas miembros de	Enero. Milán. Sala Reale delle Cariatidi. <i>Amnistia que trata de Spagna</i> . Participan algunos artistas miembros de	Enero. Milán. Sala Reale delle Cariatidi. <i>Amnistia que trata de Spagna</i> . Participan algunos artistas miembros de	Enero. Milán. Sala Reale delle Cariatidi. <i>Amnistia que trata de Spagna</i> . Participan algunos artistas miembros de

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	algunos artistas miembros de Estampa Popular. 4º Trimestre. <i>Nuestra Bandera</i> , nº 69. Ilustrado con una estampa de Manuel García.	Estampa Popular).	Estampa Popular).	Estampa Popular).	Estampa Popular). 3-20 abril. Madrid. Galería Antonio Machado. Exposición de Estampa Popular de Madrid.	Estampa Popular).	Estampa Popular).	Estampa Popular).
1973	<i>Comunicació n XXI</i> , nº 15 y 17. Incluyen cómic <i>Torna en el tiempo</i> , dibujado por Reimundo Patiño. 2º Trimestre. <i>Nuestra Bandera</i> , nº 71. Ilustrado con una				Ilustración de un calendario para el Club de Amigos de la Unesco. 11-21 enero. Madrid. Club de Amigos de la Unesco. Exposición de Estampa Popular de Madrid.			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	<p>estampa de Manuel García (la misma del nº 69).</p> <p>4º Trimestre. <i>Nuestra Bandera</i>, nº 72. Ilustrado con dibujos de José Ortega.</p>							
1974	<p>Enero-febrero. <i>Nuestra Bandera</i>, nº 73. Ilustrado con una estampa de Adán.</p> <p>Mayo-junio. <i>Nuestra Bandera</i>, nº 75. Ilustrado con una imagen de Genovés.</p>				<p>Ilustración de un calendario para el Club de Amigos de la Unesco.</p> <p>3 de junio. CAUM. Mesa redonda <i>Conversaciones sobre Picasso</i>. Entre los participantes en</p>			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
					la mesa estaba prevista Estampa Popular.			
1975					Ilustración de un calendario para el Club de Amigos de la Unesco.			
1976	Julio. Venecia. XXXVII Bienal de Venecia. La representación española seleccionada por la				12 mayo-12 junio. Madrid. Galería Ramón. Exposición de Estampa Popular de Madrid. Julio. Venecia. XXXVII Bienal de Venecia. La representación española seleccionada por la "comisión de los diez" incluye a	Julio. Venecia. XXXVII Bienal de Venecia. La representación española seleccionada por la "comisión de los diez" incluye a	Julio. Venecia. XXXVII Bienal de Venecia. La representación española seleccionada por la "comisión de los diez" incluye a	

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	<p>“comisión de los diez” incluye a Estampa Popular, en general, y a Estampa Popular de Valencia, en particular.</p> <p>Cuadrado va exponiendo por varias asociaciones de vecinos. Entre ellas la de Nueva Lloreda, Badalona, 18-22 de noviembre.</p>			<p>Cuadrado va exponiendo por varias asociaciones de vecinos. Entre ellas la de Nueva Lloreda, Badalona, 18-22 de noviembre.</p>	Estampa Popular, en general, y a Estampa Popular de Valencia, en particular.	Estampa Popular, en general, y a Estampa Popular de Valencia, en particular).	Estampa Popular, en general, y a Estampa Popular de Valencia, en particular).	
1977	<p>Abril. Legalización del PCE.</p> <p>Mayo. Anuncio de exposición de Ortega en Almagro.</p>				Abril. Legalización del PCE.			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
	15 de junio Elecciones democrática. Candidatura de Ortega al Congreso por Ciudad Real.				<p>20 mayo-11 junio. Madrid. Club de Amigos de la Unesco. Exposición de Estampa Popular.</p> <p>20 mayo-13 junio. Madrid. Galería Estiarte. Exposición de Estampa Popular.</p> <p>15 de junio Elecciones democráticas. Candidatura de Ortega al Congreso por Ciudad Real.</p> <p>Septiembre. París. Conjunto de Postales de <i>Mundo Obrero</i> para la fête de <i>L'Humanité</i>.</p>			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
1978	Enero. Madrid. congreso del PCE celebrado en Madrid.				<p>Enero. Madrid. congreso del PCE celebrado en Madrid.</p> <p>25 febrero-11 marzo. Talavera de la Reina. Librería galería Miguel Hernández. Exposición de Estampa Popular</p> <p>1-12 Abril. Arévalo. Ayuntamiento de Arévalo. Exposición de Estampa Popular (la misma de Talavera de la Reina)</p> <p>13-21 Abril. Ávila. Sala de Arte de la Caja General de Ahorros y</p>			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
					<p>M.P. de Ávila. Exposición de Estampa Popular (igual a la anterior).</p> <p>14-28 noviembre. Madrid. Escuela de Capacitación Social de Trabajadores Francisco Aguilar y Paz. Exposición de Estampa Popular.</p> <p>Fecha desconocida. Madrid. Casa del Pueblo de Chamberí. Exposición de Estampa Popular.</p> <p>Fecha desconocida. Madrid. Casa</p>			

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
					del Pueblo de Tetuán. Exposición de Estampa Popular.			
1979								
1980	Mayo. Granada. La Madraza. Exposición <i>Cristóbal. Estampa Popular</i>			Mayo. Granada. La Madraza. Exposición <i>Cristóbal. Estampa Popular</i>				
1981		25 septiembre-10 octubre. Madrid. Sala de arte de la Casa de Campo. <i>Estampa Popular.</i>	25 septiembre-10 octubre. Madrid. Sala de arte de la Casa de Campo. <i>Estampa Popular.</i>	25 septiembre-10 octubre. Madrid. Sala de arte de la Casa de Campo. <i>Estampa Popular.</i>	25 septiembre-10 octubre. Madrid. Sala de arte de la Casa de Campo. <i>Estampa Popular.</i>	25 septiembre-10 octubre. Madrid. Sala de arte de la Casa de Campo. <i>Estampa Popular.</i>	25 septiembre-10 octubre. Madrid. Sala de arte de la Casa de Campo. <i>Estampa Popular.</i>	25 septiembre-10 octubre. Madrid. Sala de arte de la Casa de Campo. <i>Estampa Popular.</i>

	En relación con Estampa Popular	Estampa Popular de Vizcaya	Los grupos cordobeses de Estampa Popular	Los grupos sevillanos de Estampa Popular	Estampa Popular de Madrid	Estampa Popular de Valencia	Los grupos catalanes de Estampa Popular	Estampa Popular Galega
		<i>Exposición de obra gráfica complementada con textos, catálogos y carteles.</i> Primera exposición retrospectiva.	<i>Exposición de obra gráfica complementada con textos, catálogos y carteles.</i> Primera exposición retrospectiva.	<i>Exposición de obra gráfica complementada con textos, catálogos y carteles.</i> Primera exposición retrospectiva.	<i>Exposición de obra gráfica complementada con textos, catálogos y carteles.</i> Primera exposición retrospectiva.	<i>Exposición de obra gráfica complementada con textos, catálogos y carteles.</i> Primera exposición retrospectiva.	<i>Exposición de obra gráfica complementada con textos, catálogos y carteles.</i> Primera exposición retrospectiva.	<i>Exposición de obra gráfica complementada con textos, catálogos y carteles.</i> Primera exposición retrospectiva.

LISTA DE ACTIVIDADES RELACIONADAS CON ESTAMPA POPULAR REALIZADAS CON POSTERIORIDAD A 1981

1983

13 diciembre de 1983 -7 enero de 1984. Madrid. Galería Tórculo. *Cuatro Grabadores*. Participan Álvarez, Duarte, Ortiz Valiente y Zamorano. Presentan obras recientes.

1985

26 marzo-13 abril. Getafe. Centro Municipal de Cultura. *Cuatro Grabadores*. Participan Álvarez, Duarte, Ortiz Valiente y Zamorano.

1987

Diciembre. Hospitalet. Centre Alexandre Cirici. Exposición de los fondos de Estampa Popular (donados por la Asociación de Amigos de la Música).

1990

Mayo. Madrid. Sala de Exposiciones de la Comunidad. Exposición *Madrid. El arte de los 60*. Incluía algunas obras de Estampa Popular.

1996

11 abril-2 junio. Valencia. IVAM. Exposición *Estampa Popular*.

2002

16 enero-7 abril. Sevilla. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Exposición *Andalucía y la modernidad*. Dedicaba una sala a los grupos andaluces de Estampa Popular.

Exposición itinerante *Hay una luz en Asturias*. Incluía obras de Estampa Popular.

1-27 octubre. Gijón, galería Espacio Líquido

11 noviembre- 6 enero (2003). Oviedo, sala CAMCO, teatro Campoamor.

2003

Exposición itinerante *Hay una luz en Asturias*. Incluía obras de Estampa Popular.

Fecha desconocida. Villablino (León). Museo Laciana.

21 febrero-23 marzo. León. Instituto Leonés de Cultura

Posteriormente viaja a Babero, La Robla y Cistierna

13 diciembre-1 febrero (2004). Vilassar de Mar. Museu Monjo. Exposición *Estampa Popular de Barcelona. Fons d'art de L'Hospitalet*

2004

12 febrero-4 abril. L'Hospitalet. Museu d'Historia. Exposición *Estampa Popular de Barcelona. Fons d'art de L'Hospitalet*.

2005

16 julio-25 septiembre. Gerona. Museu d'Art de Girona. *Cap una altra realitat. El context d'Estampa Popular*.

Mayo. Madrid. Club de Amigos de la Unesco. *Estampa Popular y su tiempo*.

2006

1 febrero-2 abril. Madrid. Museo Municipal de Arte Contemporáneo. Exposición *Estampa Popular de Madrid. Arte y política (1959-1976)*

2007

Primer trimestre. Madrid. Club de Amigos de la Unesco. Exposición de Estampa Popular de Madrid.

16 marzo-14 abril. Madrid. Librería Muga. Exposición *Estampa Popular en Madrid*

26 junio coloquio en el Club de Amigos de la Unesco sobre la obra de Estampa Popular de Madrid, con Beatriz Martínez

Exposición itinerante *El movimiento Estampa Popular en la Colección UC de Arte Gráfico*

21 septiembre-10 noviembre. Santander. Paraninfo Universitario

2008

Exposición itinerante *El movimiento Estampa Popular en la Colección UC de Arte Gráfico*

25 enero-23 febrero. Valladolid. Palacio de Santa Cruz. Museo de la Universidad (MUVA).

1-19 julio. Reinos. La Casona

**Estampa Popular: un arte crítico y social
en la España de los años sesenta**
(introduction et conclusions en français)

Noemi de Haro García

Director de tesis : Miguel Cabañas Bravo (CSIC)

Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, 2009

“No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura”

BENJAMIN, Walter: “N. Teoría del conocimiento, teoría del progreso”, [N 3,1] en *Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales* (edición de Rolf Tiedemann), Madrid, Akal, 2005, p.46¹

¹ « Ce n'est pas que le passé illumine le présent, ou que le présent illumine le passé, c'est qu'une image est le lieu où ce qui a été s'unit, comme un éclair, au présent en une constellation. En autres mots : l'image est la dialectique en repos. Bien que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, celle de ce qui a été avec le moment présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image en discontinuité. Seules les images dialectique son des authentiques images historiques, c'est-à-dire, pas archaïques. L'image lue, soit, l'image au moment présent de la cognoscibilité, porte dans le plus haut degré la trace du moment critique et dangereux qui gît sous toute lecture »./BENJAMIN, Walter, « N. Teoría del conocimiento, teoría del progreso » [N 3,1], in *Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales*, Madrid, Akal, 2005, p. 46 (traduction de l'auteur

INTRODUCTION

« Et c'est à cette dolence de la nature à laquelle se dirige la peinture ombrée –à laquelle rien ne manque pour être de la sorcellerie-, la prestidigitation et tous les autres artifices de ce genre » ²

Le pouvoir de l'art fût déjà constaté par Platon, qui s'est bien soucié de le contrôler dans sa République idéale. Depuis, l'art a été utilisé, en toutes ses versions, comme véhicule de beaucoup de discours. La recherche d'une esthétique liée au passé Impérial d'Italie, avec Mussolini, les consignes esthétiques, les persécutions et les pressions aux artistes, sous Staline, et les purges artistiques de Hitler (expositions d'art dégénéré y comprises) pour créer un art allemand... sont seulement quelques exemples représentatifs du siècle passé qui prouvent comment, chaque fois que le désir de créer un nouveau monde a paru (fût-il comme il fusse), on a employé les énormes possibilités de l'art pour influencer la société et, comme cela, sa réalité.

Et ceci ne s'est pas seulement fait (et continue à être fait maintenant) pour supporter le pouvoir triomphant, mais aussi pour réclamer des alternatives. Après la II Guerre Mondiale, cette fois ci avec le monde partagé entre les communistes et les capitalistes, l'art réfléchissait aussi sur le moment et proposait de nouvelles formes de le regarder. Notre recherche s'est occupé d'un de ces regards : celui des groupes d'Estampa Popular, qui était teint par l'antifranquisme qui le motivait.

Le nom générique « Estampa Popular » s'applique à plusieurs groupes de graveurs qui sont parus en Espagne dans les années soixante. Ses membres n'avaient ni le même âge, ni la même formation, évolution ou idées esthétiques, mais ils partageaient un sentiment d'engagement avec la société et ils étaient convaincus de que leurs œuvres devaient se faire écho de cela. Ceux d'Estampa Popular sont les premiers groupes d'artistes qui ont développé une activité de critique claire et directe à la dictature. Et ceci ne se produisait pas à l'exile, comme il se passait jusqu'au moment, mais à l'intérieur du pays. Madrid

² PLATÓN (traduction de Conrado Eggers Lan), *República*, libro X, 602 c y d, Madrid, Gredos, 1998, p. 469, (traduction de l'auteur).

Andalousie, Biscaye, Valence, Catalogne et Galice ont été la scène de la naissance et aussi de la disparition des groupes.

a) ¿Pourquoi Estampa Popular ?

Affirmer que Estampa Popular a été oubliée dans les études de l'art espagnol du XX^{ème} siècle serait une erreur. Dès le début, les graveurs ont attiré l'attention d'une part importante des spécialistes les plus progressistes. En 1966, seulement six ans après d'être commencées les activités du premier groupe, ont lui a consacré une section importante des dernières pages du livre *El realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo*, du professeur Dr. Valeriano Bozal³.

Dans les études sur l'art espagnol du XXème siècle publiés plus tard, Estampa Popular était toujours mentionnée, sans être l'objet d'une analyse approfondi. Il s'agissait de travaux réalisés par des personnes qui se trouvaient très proches des graveurs, spatial et temporellement. D'une façon ou l'autre, elles avaient « été là » quand les graveurs étaient actifs. À cause de ceci, quand Estampa Popular était mentionnée les auteurs combinaient dans leurs affirmations la condition d'analyste, critique et historien avec celle de témoin. Les souvenirs, les impressions et aussi les documents sont, presque toujours, ceux de l'auteur. En effet, à part l'érudition, l'analyse brillant et l'expérience des historiens en question, c'est leur condition de témoins qui fait possible et qui donne l'aval à leur récit⁴, même si normalement ils ne l'explicitaient pas.

D'autre part, les premières thèses, travaux de maîtrise et autres travaux de recherche académiques faits sur les graveurs ont été élaborés quand Estampa Popular était encore active, peu après la mort de Franco⁵. Ceux-ci, et ceux qu'ont été faits après⁶, s'occupaient toujours d'un des groupes, celui qui était

³ BOZAL, Valeriano, *El realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966, pp. 193-198.

⁴ Cfr. RICOEUR, Paul, *La historia, la memoria, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003, p. 213.

⁵ MARQUÉS FERRER, Virginia, *Estampa Popular: el Grupo Sevilla*, mémoire de maitrise, Universidad de Sevilla, 1978; RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, *Aproximación a la pintura realista de la postguerra: la Estampa Popular*, mémoire de maitrise, Universidad Complutense de Madrid, 1976.

⁶ C'est comme cela que, en différents degrés de profondeur et d'intérêt, dans les années quatre-vingt on a étudié les groupes de Sevilla, Madrid, Valence et Biscaye, toujours

plus proche aux chercheurs. Il n'y a pas d'étude général qui s'occupe de tous les groupes. Cependant, grâce à ces travaux ont été rassemblés des données, des faits et des expériences qui auraient été perdues autrement. Malheureusement, sauf dans quelques occasions⁷, les résultats n'ont pas eu une bonne diffusion puisque ils n'ont pas été publiés.

Les œuvres plus accessibles, auxquelles on se dirigeait pour chercher des renseignements sur les graveurs étaient toujours les textes des critiques et des historiens desquels on parlait en premier. Ceci, avec la difficulté pour étudier les sources originales, a été l'origine de paraphrases⁸. Il n'y avait qu'une voix, un témoignage, un souvenir, une analyse, ce qui laissait beaucoup de régions dans l'ombre. Il y avait trop de sous-entendus et d'omissions comme pour qu'une personne sans connaissances de l'époque puisse comprendre.

Les expositions de gravures des groupes qui ont eu lieu dans les dernières décades, ont aidé à la diffusion des œuvres. Avant, les gravures pouvaient seulement être connues si on les avait vues dans les expositions (dans la période comprise entre les années soixante et le début des quatre-vingts), ou bien grâce aux mentions générales dans les publications citées où on avait la chance de trouver quelques reproductions. En plus, la plupart des fois, l'organisation des expositions plus récentes a obligé à contacter les artistes et leurs proches. C'est comme cela que, dans les derniers ans sont entrés dans le jeu des personnes qui, jusqu'au moment, avaient eu peu d'opportunités pour offrir leur interprétation de ce qui s'était passé.

séparément. Cfr. MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*, Valencia, Nau Llibres, 1981; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales de "Estampa Popular de Madrid"*, thèse doctorale, Université de Salamanca, 1992; GARCÍA-LANDARTE PUERTAS, Valeria, "Estampa Popular de Vizcaya. El realismo social de los años 60 del País Vasco", en *Ondare. Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975*, n°25, Bilbao, 2006, pp. 393-401.

⁷ L'exception la plus importante serait le livre de Ricardo Marín qui est assez connu dans les moyens académiques (parce qu'il est dans les collections des bibliothèques universitaires). Cfr. MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social en la plástica...*, *Op.cit.*, 1981.

⁸ Ce n'est pas rare de trouver des articles assez récents qui, en apportant quelques nouveautés, ne font que reproduire des schémas et classifications antérieures, comme ceux qui exposait Valeriano Bozal dans *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, en 1966. Cfr. GARCÍA-LANDARTE PUERTAS, Valeria, "Estampa Popular de Vizcaya...", *Op.cit.*, 2006, p. 399.

La vertu principale de ces expositions a été d'être le détonant pour que celui qui se trouvait pour première fois devant ces œuvres puisse se poser ses propres questions. Quelques unes ont été résolues dans ces expositions rétrospectives, mais beaucoup d'autres sont parues grâce à elles. Par exemple, sans *Andalucía y la modernidad*⁹ et sa salle dédiée aux groupes andalous d'Estampa Popular, nous n'aurions pas pu connaître le travail de ces artistes.

Comme elle a été la première et la seule qui essayait de montrer tous les groupes¹⁰, l'exposition *Estampa Popular* qui a eu lieu en 1996 dans l'IVAM et son catalogue¹¹, sont devenus les références sur les graveurs. Dans le catalogue, aux témoignages des artistes et les reproductions des gravures, ont doit aussi souligner l'importance d'avoir croisé les données de plusieurs travaux de recherche antérieurs¹².

Aussi les études monographiques sur certains membres du collectif ont aidé à comprendre un panorama qui était seulement le patrimoine de la mémoire d'un nombre chaque fois plus réduit de personnes¹³. À présent, tout cela a fait possible faire une étude qui veut se situer « au delà » de l'expérience ; il est temps, non pas de fixer des images, mais de les signaler et les mettre en valeur avant de qu'elles se vaporisent¹⁴.

⁹ *Andalucía y la Modernidad* a eu lieu en Seville, au Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, entre le 16 Janvier et le 7 Avril de 2002.

¹⁰ Même si d'autres expositions se sont célébrés, à part de celle-ci, elles se sont toutes concentré sur quelques groupes. Comme cela la masse chorale représentée par les différents groupes a été oubliée. Cela était motivé par le fait de qu'il s'agissait d'expositions qui dépendaient des "comunidades autónomas", ce qui influait sur l'orientation des expositions.

¹¹ GANDÍA CASIMIRO, José (comissaire), *Estampa Popular* (catalogue de l'exposition), IVAM, Valence, 1996.

¹² L'information apportée vient, fondamentalement, des travaux de Ricardo Marín Viadel et Arturo Martínez. Cfr. MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social...*, *Op.cit.*, 1981; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales...*, *Op.cit.*, 1992.

¹³ Comme exemple récent, on pourrait mentionner la thèse soutenue sur José García Ortega para Francisco Javier Álvaro Oña. Cfr.- ÁLVARO OÑA, Francisco Javier, *El realismo social en la obra de José García Ortega. Una visión crítica en el arte del franquismo*, thèse doctorale, Université de Castilla-la-Mancha, 2007.

¹⁴ "La mémoire collective remonte le passé jusqu'une limite déterminée. Au delà de celui-ci elle n'arrive pas aux événements et les personnes en relation. Cependant, c'est précisément ce qui se trouve au delà de cette limite ce qui retient l'attention de l'histoire. Quelques fois on a dit que l'histoire s'intéresse par le passé et non par le présent. Mais ce qui est vraiment le passé pour elle, c'est ce qui n'est plus inclus dans le domaine où s'étend encore la pensée des groupes actuels. Il semble qu'elle doit attendre à la disparition des groupes anciens, que sa pensée et sa mémoire s'évapoent, pour se préoccuper de fixer l'image et l'ordre de la suite des faits qu'elle

b) Objectifs et structure

Notre travail est parti d'une hypothèse, qu'on a essayé de résoudre en abordant l'étude d'Estampa Popular a partir de perspectives différentes. Dans ce trajet nous a guidé l'hypothèse de que Estampa Popular était une réalité plus complexe de ce qui avait été montré avant. C'est-à-dire, il s'agissait de groupes qui étaient au delà de l'esthétique réaliste, de la consigne politique ou des jugements sur la qualité, le succès ou la faillite basés sur de paramètres qui, selon nous, ne sont pas adéquats. Les aspects selon lesquels nous avons voulu prouver ceci ont été les suivants :

- Le caractère des groupes. Celui-ci est lié au réseau d'amitiés, contacts et affinité politiques qui ont permis aux groupes de paraître, de se propager et d'être actifs. Ce réseau n'avait pas à voir que avec les artistes plastiques, mais aussi avec les écrivains, les critiques d'art, les galeristes et, même, avec les partis politiques clandestins.

- La matérialisation de la critique. L'intérêt par cet aspect, nous a obligé à analyser les œuvres, à étudier les aspects théoriques (moins évidents de ce qui le terme « réalisme social » pouvait indiquer) et le contexte dans lequel était compris le travail d'Estampa Popular.

- La réception du travail d'Estampa Popular. Et ceci en regardant la critique d'art, les supports qui avaient enregistré les réactions du public et celles du régime et du Parti Communiste d'Espagne (PCE), les deux forces opposées les plus importantes du moment, en rapport aux œuvres des graveurs. Finalement, nous avons analysé comment a été racontée l'histoire d'Estampa Popular, quand elle était active et aussi quand on a commencé à la considérer un initiative du passé¹⁵.

Ces trois points de vue ont configuré les chapitres de cette thèse. Les deux premiers proportionnent une approche à Estampa Popular qui aurait à voir avec le contexte social, politique, culturel et économique dans lequel elle est

est la seule à pouvoir conserver.” HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. 108, (traduction de l'auteur).

¹⁵ Estampa Popular a été considéré un ensemble de groupes qui appartenait au passé bien avant de disparaître. On peut voir cela dans le programme de l'exposition à la galerie Ramón, en 1976. Cfr. NIETO, Ramón, *estampa popular* (brochure de l'exposition), Madrid, 1976, s/p.

parue (le premier chapitre *Espagne était différente* s'occupe de ceci), et aussi les groupes d'artistes et des événements qu'ils ont réclamé comme leur source d'inspiration directe de leur travail (en *Référents*).

Après cela ont lie les différents points d'intérêt de cette thèse dans un discours chronologique. Les chapitres ont été distribués selon quelques dates importantes pour les groupes. Le chapitre 3, *Empoigner la rouanne*, s'occupe de la période comprise entre la fin de 1959 et 1961. Dans ses pages on parle de la gestation d'Estampa Popular, du rôle de quelques graveurs pour que, cette fois ci, puisse marcher une initiative qu'on avait essayé avant.

De suite, *Nord-Sud*, parle de la parution des groupes de gravure dans le Nord et le Sud du pays entre 1962 et 1964. Là ont voit spécialement les rapport entre ces groupes, qui ont organisé des exposition collectives (le titre du chapitre en fait l'honneur à une d'elles), ampliatiions et aussi disputes. Cette période est celle où une partie importante de la critique et aussi la dictature se sont positionnées (d'une façon différente, bien entendu) en relation avec les activités des artistes. Le chapitre se ferme avec la célébration de l'exposition à la galerie Quixote de Madrid qui est un bon résumé de la situation. Presque tous les groupes d'Estampa Popular qui existaient ont participé à cette exposition, en plus, ont a profité de la collaboration des écrivains et critiques engagés. La lecture poétique programmée en 1964 fût interdite par le régime, ceci pourrait être considéré comme la fermeture symbolique, mais partielle, de ces premiers ans. Effectivement, la participation des graveurs à l'exposition *España Libre* a signifié l'incorporation de nouveaux artistes et nouveaux groupes, aussi bien que cela coïncidait avec l'introduction et diffusion de nouvelles questions esthétiques et théoriques dans le domaine de l'art engagé.

À moitié des années soixante, l'initiative des graveurs a trouvé une réponse en Valence et Catalogne. Les caractéristiques de ces nouveaux groupes, aussi bien dans sa configuration, dans son organisation et dans ses contributions esthétiques, sont étudiées dans *Ampliation des propositions*. Ceci se correspond avec une situation que, dans la critique d'art progressiste, était en train de changer son attitude face aux graveurs. Au même temps les propres artistes soumettaient leur travail à l'autocritique.

Dans *Années de change* ont abordé la façon dont Estampa Popular a réagit devant des situations clairement différentes de celles qui avaient motivé leur apparition. Les artistes ont dû affronter, d'un côté, la différente attitude des critiques, et de l'autre, la disparition du régime contre lequel ils s'étaient groupés. La disparition de presque tous les groupes, la réduction du groupe madrilène ou la naissance de celui de Galice, seraient un reflet de la première idée. Les caractéristiques des dernières expositions (peu fréquentes, liées au politique, avec des œuvres d'esthétiques très différentes...) et la diffusion de l'idée que l'initiative des graveurs était déjà historique refléteraient la deuxième. Pour finir, *Comme épilogue* ferme le récit de fin ouverte de la réception d'Estampa Popular, de son traitement à la recherche et l'histoire de l'art.

c) Méthodologie

La façon dont on a abordé ce travail est liée à une conception de l'histoire de l'art et l'étude des images. Ceci est le résultat de la formation reçue, à l'Université de Cordoue, en premier, et à l'Instituto de Historia du CSIC, avec le professeur Dr. Miguel Cabañas Bravo et le département d'Histoire de l'Art de l'Instituto de Historia (aujourd'hui groupe de recherche *Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico*), après.

À cause du caractère des groupes de gravure et des objectifs de ce travail, on a considéré nécessaire la réalisation d'une étude historique-artistique, en regardant surtout les perspectives sociopolitique et artistique-culturelle. Nous considérons que pour l'analyse de ce sujet ni l'homogénéité, ni l'univocité étaient intéressantes, par contre nous avons privilégié la polyphonie qui, d'après nous, caractérisait Estampa Popular. Pour pouvoir structurer le discours il a été nécessaire la reconstruction de l'histoire des groupes.

Pour faire le contrepoint aux matériaux graphiques, bibliographiques, hémérographiques et documentaires et aussi pour leur servir de complément, nous avons incorporé une source qui a été fondamentale. Il s'agit des témoignages des artistes et de quelques personnes proches à eux¹⁶. Les

¹⁶ La liste des personnes interviewés se trouve dans la liste de sources bibliographiques spécifiques, comme sources orales.

interviews réalisées se sont enregistrées en mp3. Outre ce support, duquel on verra l'usage dans les pages suivantes, nous n'avons pas considéré nécessaire ni possible transcrire les interviews à cause de leur nombre et durée. En ce sens et en rapport avec cette partie de notre recherche, il a été très utile le stage de recherche au Centre André Chastel (INHA) sous la supervision de la professeur Dra. Françoise Levailant. Dans celle-ci il a été possible de contacter les docteurs Véronique David et Béatrice Coquet et, grâce à elles, avec la méthodologie suivie par la *Cellule vitrail de l'Inventaire Général* pour rassembler et compiler des témoignages d'artistes vivants. Même si nous n'avons pas pu l'appliquer à cause de ne pas avoir l'équipement technique et le personnel nécessaire, connaître cette méthodologie nous a permis améliorer et extraire des résultats plus complets des interviews suivantes.

Les autres matériaux se sont rassemblés en travaillant dans les bibliothèques, hémérothèques, archives et musées de plusieurs pays¹⁷. Ce travail s'est enrichi par le travail de champ. Grâce à la collaboration et participation des interviewés, nous avons pu accéder à de sources qui, d'autre façon, auraient été difficiles à trouver. Avec ceci, nous nous référons aux gravures, mais aussi aux lettres, affiches, catalogues, programmes de main et les brochures des expositions.

Les sources ont été diverses et se sont caractérisées par être, au même temps, source et objet d'étude puisque, même les publications les plus récentes, ont été considérés un preuve plus de la réception d'Estampa Popular. Pour obtenir un première orientation pour faire l'analyse critique de cela, ont été très importantes des œuvres sur la construction de la mémoire, du récit et de l'histoire, comme Paul Ricoeur¹⁸ ou Halbwachs¹⁹. Les études qui prenaient en charge les relations entre l'art et la politique comme ceux de Jacques Rancière²⁰, Laurence Bertrand D'Orléac²¹ ou Thomas Crow²².

¹⁷ La liste de ces endroits se trouve dans les annexes.

¹⁸ RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia...*, Op.cit., 2003.

¹⁹ HALBWACHS, Maurice, *La memoria...*, Op.cit., 2004.

²⁰ RANCIÈRE, Jacques, "Politics, Identification, and Subjectivization", en *October*, Vol. 61, The Identity in Question, été de 1992, pp. 58-64; *La méfiance : politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995 ; *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000 ; *Le*

D'autre part, et à côté des analyses qui s'occupaient de l'art liée aux mouvements de gauche, comme celui de Donald Drew Egbert²³, ils ont été très utiles les publications sur littérature espagnole engagée, particulièrement celui de Óscar Cornago²⁴ sur le théâtre espagnol réaliste des années soixante. Aussi, l'étude sur les théories du réalisme de Boris Röhr²⁵ et quelques travaux sur l'esthétique de la réception en littérature²⁶ nous ont orienté pour pouvoir mener les analyses de la théorie et la réception des activités d'Estampa Popular.

Dans la reconstruction de cette histoire des groupes, nous avons établi une chronologie plus complète de leur activité et de la liste de ses membres. Le cas le plus voyant est celui d'un groupe qui avait été oublié par les études antérieures : Estampa Popular Galega Mais surtout, nous avons considéré très importante la mise en évidence des liens personnels entre les artistes. Sans ceux-là l'existence d'Estampa Popular aurait été impossible. D'autre part, avec la documentation inédite apportée, ce travail questionne les lieux communs les plus répandus. C'est le cas de la *Declaración de Principios* qui, paraît ne pas être un document constitutif (de la fin de 1959), mais un écrit beaucoup plus tardif (de 1967).

Pour étudier la façon dont la critique s'est matérialisée en Estampa Popular, il est évident que les gravures devaient être l'un des objets à analyser, mais pas le seul. Quelques éléments qui pouvaient configurer les préjugés

destin des images, Paris, La Fabrique, 2003 ; *Sobre políticas estéticas*, Barcelone, Museu d'Art Contemporani, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

²¹ BERTRAND D'ORLÉAC, Laurence, *L'Ordre Sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004.

²² CROW, Thomas, *El esplendor de los sesenta*, Madrid, Akal, 2001; *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002.

²³ DREW EGBERT, Donald, *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo del '68*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

²⁴ CORNAGO BERNAL, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los "realismos"*, Madrid, CSIC, 2001.

²⁵ RÖHRL, Boris, *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus. Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen*, Hildesheim, Zurich, Nueva York, Gorg Olms Verlag, 2003.

²⁶ WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989; ACOSTA GÓMEZ, Luis A., *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989; VILLANUEVA, Darío (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994.

(entendus comme jugés antérieurs) des spectateurs nous ont paru également importants pour dilucider la critique représentée par Estampa Popular. L'orientation idéologique des collaborateurs, avalistes, galeristes et artistes, celle des revues qui publiaient leurs images, le caractère des référents qu'ils reconnaissaient dans leur travail, etc., faisaient partie de cette construction de la critique. Une critique qui, en outre tout ce qui a été souvent dit (des fois par les propres artistes), n'aurait pas été la même sans le support du Parti Communiste.

De retour aux œuvres, il était très important voir la théorie plastique qui les soutenait. Pour cela, nous nous sommes approchés au monde des théories du réalisme, spécialement de celles du réalisme pictorique et littéraire, pour en finir avec l'esquisse d'un panorama beaucoup plus ouvert, diffus et flexible. Quelque chose qui allait plus loin de la simple opposition d'Estampa Popular de Madrid (qui répondrait, selon le topique, à un « réalisme social » ou, même, « socialiste ») et Estampa Popular de Valencia (identifiée avec une esthétique novatrice, avancée, de Pop critique).

Il faut dire que l'étude des œuvres a été une tâche compliquée. Les gravures se sont dispersées, il y a peu de musées qui les comptent dans leur collection et la plupart se trouvent en collections particulières. Tout se compliquait quand il s'agissait des illustrations de cartes postales ou de calendriers puisque ils n'ont pas reçu le même traitement que la gravure individuelle. Pour pouvoir analyser ces matériaux, il a été indispensable la collaboration d'historiens et conservateurs de musées, aussi bien que celle des artistes et autres intellectuels interviewés.

Quand nous nous sommes occupés de l'analyse de la réception du travail d'Estampa Popular nous n'avions pas l'intention de connaître avec précision l'opinion d'un public qui, indéfini et inconnu, n'a pas écrit ou enregistré ses idées sur chaque exposition. Cependant, nous avons essayé de donner quelques traits sur ce sujet en nous appuyant sur les sources consultées (interviews, rapports de vente et impressions des témoins). L'opinion de la critique d'art se trouvait, logiquement, dans un endroit concret : journaux et périodiques spécialisés. Dans ce cas la sélection a été obligatoire, l'intérêt et l'accès des matériaux ont été déterminants pour la faire.

Aux nombreuses publications s'opposait la réduite documentation d'archive sur les groupes ou ses membres accessible au chercheur. Pour faire ce travail de recherche ont été très importants l'Archivo General de la Administración (AGA) et quelques archives du Parti Communiste, surtout en Espagne et en France. Ses fonds nous ont aidé à déterminer à quel point les activités des graveurs étaient considérées une menace (pour le régime) ou une aide (pour le PCE). Comme cela nous avons pu éclaircir le débat sur la relation entre Estampa Popular et le PCE.

Nous considérons que la façon dont les groupes ont modifié la liste de ses membres a été le résultat de la réception de ses activités entre les peintres. C'est-à-dire, nous soutenons que le volume d'artistes qui participaient aux groupes était, de fait, la conséquence, positive ou négative, de cette réception. Pour compléter l'étude, nous nous sommes approchés à la manière dont Estampa Popular et son travail ont été étudiés et racontés au fil du temps. C'est comme cela que nous avons suivi la trace jusqu'à l'origine des topiques les plus communs sur les groupes, ainsi que celui de quelques oublis significatifs aussi.

Différemment de ce qui s'est passé dans le cas de la plupart des études antérieures, nous ne pouvons pas justifier nos affirmations avec une mémoire propre. Ceci ne nous rends pas plus objectifs, mais nous a fait aborder ces questions d'une manière différente. Nous avons essayé consciemment l'élaboration d'un récit qui puisse servir comme un pont, de façon que les gravures d'Estampa Popular ne soient pas totalement étranges pour nous qui n'avons jamais été témoins d'une époque. Nous n'avons pas cherché une autre chose que de faire paraître les conditions nécessaires pour que, comme écrivait Walter Benjamin, ces images du passé puissent joindre le présent à la lueur de l'éclair.

d) Remerciements

Ont dit que le travail du chercheur est solitaire, ceci est vrai mais reste incomplet. C'est pour cette raison que je voudrais remercier tous ceux qui, d'une façon ou l'autre, m'ont donné leur support pendant ma recherche. Pour commencer, rien n'aurait été possible sans les bourses de FPU et de l'Ayuntamiento de Madrid à la Residencia de Estudiantes, desquelles j'ai profité entre 2005 et 2008. Non plus sans les projets de recherche de la Fundación Carolina *Arte y exilio entre España e Iberoamérica* (código FC 03/05) et du Ministerio de Ciencia e Innovación *Arte y artistas españoles dentro y fuera de la dictadura franquista* (HAR 2008-00744).

Une figure essentielle dans tout ce procès a été mon directeur, Miguel Cabañas Bravo, sans ses orientations, sa patience et sa dédicace, tout aurait été beaucoup plus difficile. Avec lui, les chercheurs de l'ancien Département d'Histoire de l'Art du CSIC (Wifredo Rincón, Amelia López-Yarto, Enrique Arias, M^a Paz Aguiló y M^a Luisa Tárraga), ont représenté un support important pendant ces ans.

Je dois remercier les chercheurs Ángel Llorente, Julián Díaz Sánchez, Juan Carrete, Juan Pimentel, Clemente Barrena, Juan Antonio Ramírez, Víctor Nieto Alcaide, Alicia Díez de Baldeón et Manuel Pérez Lozano qui m'ont écouté et conseillé. Je voudrais aussi mentionner les professeurs et chercheurs qui ont fait beaucoup plus que signer un document pendant mes stages. Grâce à l'aide de Françoise Levaillant, Laurence Bertrand D'Orléac, Iris Lauterbach, Karin Hellwig, Martin Klimke, Joachim Scharloth, Rebekka Weinel, Edward Sullivan et Jordana Mendelson, j'ai pu en profiter de toutes les possibilités pour la recherche de Paris, Munich et New York. Je veux remercier les professeurs Carmen Bernárdez et M^a Dolores Jiménez-Blanco et aussi Fátima Gómez Ventura, elles ont fait de la bureaucratie quelque chose de moins aride.

Je ne peux pas oublier le personnel des archives, bibliothèque et musées dans lesquels j'ai travaillé. Sans leur aide, il aurait été vraiment compliqué trouver mon chemin entre les livres, boîtes, chemises et dossiers. Je réserve un lieu spécial pour toutes les personnes qui ont prêté leur temps et ses souvenirs

avec tant d'enthousiasme et amabilité pour les interviews. Sans eux, ce qui contiennent ces pages aurait été plus pauvre et moins humain.

Je voudrais dédier un chaleureux souvenir à mes copains de la salle de doctorants, Idoia, Junko, Milena, Borja, Saleta, Fran, Paula, Mario, Ana et Fernando, et aussi à tous mes collègues du 2C de l'Instituto de Historia, spécialement aux doctorants. A ces amis là il faut additionner Sara, Raquel, Elena, Ronit, Víctor, Teresa, Juan, Nani et María. Sans eux Madrid aurait été pour moi une autre ville et ma thèse serait aussi différente.

Finalement, je veux finir en remerciant ma famille. Tout le long de ma vie ils ont toujours été à l'origine des meilleurs conseils et du principal support que je n'ai jamais reçu. Sans que la distance physique importe, mes parents et ma sœur ont toujours été exactement où j'en avais besoin, près de mon cœur.

CONCLUSIONS

Cette thèse est le premier travail de recherche qui a été réalisé avec l'intention de s'occuper de tous les groupes d'Estampa Popular. Pendant que les études et publications antérieures leur ont fait attention seulement d'une façon partielle, ici nous n'avons pas seulement éclairci le nom et le nombre des membres des groupes et aussi leur calendrier d'activités, aussi une analyse globale de leur fonctionnement et réception a été fait.

Nous sommes allés au delà du topique et de l'acceptation sans questions des choses connues, en ouvrant le dialogue à d'autres sources et, surtout, à d'autres voix. Comme nous disions à l'introduction, nous voulions échapper la simplicité pour nous rapprocher de la complexité de l'humain. À vrai dire, pour nous, celle-ci est la caractéristique principale des artistes et des groupes d'Estampa Popular.

Grâce au travail réalisé, nous pouvons maintenant, rendre compte du caractère des groupes, de la façon dont ils ont matérialisé leur critique et de comment a été reçu leur travail. Avec ceci nous avons contribué à souligner la complexité de cet ensemble d'artistes critiques.

a) Caractère des groupes

Estampa Popular a été le résultat d'un croisement de chemins dans lequel se sont unis l'initiative pictorique, l'activité culturelle, l'action politique, les implications sociales et l'utopie. Quoiqu'il en soit, ses membres étaient très liés à tous les plans de l'activité critique du moment. Depuis les années soixante, ces groupes ont été un lieu de rencontre pour tous les peintres qui s'étaient intéressés par lier leur travail avec le monde qui les entourait. Comme cela ils s'opposaient au régime et à l'idée d'un art étranger aux aspects plus concrets et urgents de la vie.

Dans ces groupes prenait corps le moment où plusieurs personnes diverses, d'artistes et intellectuels avec ses propres inquiétudes, se sont trouvés en vibrant à la même fréquence. En s'adhérant à cette initiative, et aussi en l'abandonnant, les créateurs répondaient à une situation historique, sociale et artistique, mais aussi à des inquiétudes personnelles.

En effet, dans Estampa Popular nous trouvons un élément de liberté et de désintérêt, de confluence entre l'individuel et le collectif, qui leur donnait un caractère spécial. Nous ne pouvons pas dire qu'il y avait une liaison entre ses membres assez solide et uniforme qui nous permette de parler d'un collectif. Aussi, même si les artistes se sont définis de cette manière et de qu'ils ont été appelés « mouvement », nous ne croyons pas qu'ils puissent être appelés comme cela. Il faut voir Estampa Popular en étant part d'un courant plus ample, celui du réalisme critique dans ses différentes versions, qui était lié à d'autres manifestations culturelles à part de la peinture. Pour décrire ces groupes, l'idée de réseau est plus intéressante est juste. Entre tous les artistes et aussi entre ceux-ci et les intellectuels qui leur ont prêté leur aide, a été construite une structure flexible et effective qui leur a permis survivre et agir. Comme cela, chaque groupe pouvait s'organiser de la façon qu'il considérait meilleure, ceci permettait aussi l'organisation d'activités collectives diverses.

Dans chaque groupe un ou plusieurs graveurs menaient les travaux d'articulation et d'organisation, à leur côté le reste avait une implication variable. Les principaux coordinateurs et organisateurs étaient artistes comme Pascual Palacios Tardez, Ricardo Zamorano ou Francisco Álvarez, à Madrid, Duarte, Cortijo y Cristóbal à Cordoue et Seville, Ibarrola au Pays Basque, Tomás Lloréns pour les artistes en Valence, Carlos Mensa et Esther Boix à Catalogne, et finalement Elvira Martínez, Xavier Pousa, Isaac Díaz Pardo ou Reimundo Patiño à Galice. En contraposition à cela se trouvaient qui, comme était le cas de Antonio Saura ou Francisco Mateos, apportaient ses œuvres pour les expositions.

En outre, à part les artistes qui étaient les moteurs de chaque groupe, ou plutôt lié avec tous, se trouvait José García Ortega. Même s'il se trouvait exilé en France, son charisme et la légende de l'artiste militant exilé qui l'accompagnaient ont eu un rôle important pour stimuler, définir et étendre Estampa Popular. Ce peintre est un artiste inévitable dans tous les discours sur la fondation des groupes. Sans tenir en compte tout ce que cela puisse devoir au mythe, la vérité est que García Ortega a été le seul élément que tous les nœuds de ce réseau ont eu en commun, avec leur vocation sociale et artistique.

En partant, chacun de ses membres avait une expérience personnelle qui transcendait le temps de collaboration avec Estampa Popular. Puisque il s'agissait d'un groupe basé sur une attitude partagée face à la vie, face à l'art, face au monde, nous préférons comprendre son histoire comme le résultat d'une transformation. Quand nous racontions l'histoire d'Estampa Popular le modèle classique et topique, de naissance, développement, décadence et mort a été évité. Si des mots pareils ont été utilisés dans ce travail ce n'était pas dans un discours de ce genre. Sinon, ceci aurait transmis une image erronée des groupes qui, en définitive, étaient formés par des personnes dont leur parcours allait plus loin du groupe duquel ils faisaient partie.

C'est pourquoi nous ne nous sommes pas limités à étudier la période des années soixante, celle qui, normalement, est associée à leur activité. Comme a été expliqué tout le long de ces pages, celle-ci a été la période où une partie très concrète de la critique d'art espagnole les a considéré d'intérêt, mais ceci ne représentait pas leur période réelle d'activité qui a été beaucoup plus longue. De ce point de vue, Estampa Popular se révèle plus profonde et impliquée avec son moyen puisque l'on observe là une série de transformations qui étaient liées, précisément, avec l'adaptation à une longue période de temps. Il ne s'agissait pas d'un groupement de personnes imperméables e insensibles à leur époque, accrochées à l'anachronisme. L'introduction de nouvelles techniques de reproduction ou de thématiques qui impliquaient l'incorporation des nouveaux problèmes de la proteste (comme la Guerre du Vietnam) sont de bons exemples de cela. De cette manière on peut observer un intéressant panorama des liens entre cette forme d'opposition et l'évolution politique et sociale en Espagne après les années soixante. De même, le fait que notre étude arrive presque à nos jours, nous permet voir comment les œuvres d'art ont des effets qui transcendent le moment où ils ont été créés.

Estampa Popular a été l'articulation la plus effective pour parvenir à la réunion du plus grand nombre d'artistes contre Franco. Que des artistes jeunes se soient décidés à former un groupe de graveurs qui n'allait leur rapporter ni de l'argent, ni du travail, ni de la réputation, ni des bons moments, était une chose exceptionnelle. Aucune autre n'a eu une participation si nombreuse, ni une

activité aussi prolongé dans le temps. Si ceci est arrivé c'est à cause des éléments de désintérêt et liberté qui se trouvaient en elle.

b) Matérialisation de la critique

La complexité de laquelle nous parlions antérieurement, est liée à une manière d'aborder la critique dans l'œuvre plastique. Celle-ci devait beaucoup au sujet, à l'esthétique et à la technique des œuvres mais, surtout, elle aurait été incompréhensible sans les préjugés du public, desquels les graveurs étaient très conscients.

Avec Estampa Popular ont affirmé toujours la réalisation d'une œuvre critique multiple, gravée dans une planche de linoléum. Il est vrai que ces groupes se définissaient par leur dédication à la gravure mais il l'est aussi que, dans ses expositions, n'ont pas été seulement montrées des gravures. En plus d'autres techniques différentes de la gravure sur linoléum, ils ont montrés de la peinture ou de la photographie, par exemple. Le plus important de la révélation de la technique mentionnée était sa signification symbolique, à travers laquelle ils se liaient avec un idéal de popularisation de l'art et avec toute une tradition de gravure critique, populaire, satirique et politique. En nommant de référents comme le Taller de Gráfica Popular (Atelier de Gravure Populaire) mexicain, les « aleluyas » ou les artistes de la Guerre Civile espagnole, constituait toute une déclaration d'intentions.

Même si, au début, ceci puisse paraître une paradoxe, nous croyons qu'une des causes de la longue période d'activité d'Estampa Popular (elle est allée de 1960 à 1981) à été que les groupes n'ont pas élaboré un appareil théorique commun, défini et explicite. La liberté que cela leur donnait permettait qu'il y aille des apports très variés, comme la catalane et d'autres complètement définies, comme celle de Valence. De cette façon, dans un même groupe et dans une même exposition pouvaient vivre avec des esthétiques très diverses, comme l'expressionnisme, le réalisme social, le Pop, la Figuration Narrative ou l'art conceptuel. Cette dose d'indéfinition théorique laissait que tout celui qui le voulait, puisse collaborer avec Estampa Popular. Cela avait aussi beaucoup à voir avec les idées du Front Populaire et aussi

avec l'appel, plus récent, à la réconciliation nationale, lancé par le Parti Communiste d'Espagne (PCE).

Le réalisme social, avec lequel se lient toujours les œuvres d'Estampa Popular est beaucoup plus ouvert esthétiquement de ce que l'on pense habituellement. Nous considérons que la seule façon dont on peut le comprendre c'est celui qui a popularisé David Shapiro²⁷, quand il étudiait l'art américain des années trente. Une fois de plus, ce sens nous parle d'intentionnalité et pas exactement d'esthétique. À travers lui on cherchait montrer les problèmes de la société capitaliste. Et cela est beaucoup plus complexe que la division des œuvres d'Estampa Popular en « expressionnisme sociale », « réalisme épique » et « ingenuisme social »²⁸. Ces noms peuvent être justes pour les œuvres des artistes auxquels ils s'appliquent, mais ils ne l'étaient pas pour le reste.

Beaucoup de groupes étaient laissés hors de l'analyse. Celui de Madrid les représentait tous et comptait seulement d'un contrepoids, celui d'Estampa Popular de Valencia. Cette opposition avait été établie par les propres artistes valenciens, qui cherchaient ainsi se différencier de leur prédécesseurs et contemporains²⁹, mais, au fond, les intentions de tous les groupes étaient la même et, comme elles cherchaient la critique de la société capitaliste, elles auraient pu se décrire toutes comme réalistes sociales. Cependant, l'association entre les œuvres qui s'étaient définies comme cela avec des idées les liaient avec le communisme et le réalisme socialiste, en addition à l'intention de marquer clairement l'introduction de nouveaux concepts théoriques, a mené aux critiques les plus avancés à parler de « réalisme intentionnel ».

Malgré cela, nous soutenons que la contraposition entre Madrid et Valence, est une réduction déformante. Il s'agissait d'un débat plus ample, qui versait sur la recherche du langage plus approprié pour que le public réfléchisse critiquement sur la réalité. Plus encore quand la critique au

²⁷ SHAPIRO, David (ed.), *Social Realism...*, *Op.cit.*, 1973, p. 3.

²⁸ Bons exemples de cela sont le texte qui a inspiré cette division et l'un des articles qui la répète. Cfr. BOZAL, Valeriano, *El realismo, entre el desarrollo...*, *Op. cit.*, 1966, pp. 193-194; GARCÍA-LANDARTE PUERTAS, Valeria, "Estampa Popular de Vizcaya...", *Op.cit.*, 2006, pp. 393-401.

²⁹ Cfr. LLORÉNS, Tomás, "Un any d'estampa popular...", *Op.cit.*, novembre de 1965, pp. 41-43.

stalinisme avait eu lieu plusieurs années avant et quand il y avait une polémique entre les intellectuels du PCE qui questionnait les valeurs du Parti. Tout artiste engagé de l'époque donna sa réponse personnelle à ce sujet. Et ceci s'est aussi passé dans Estampa Popular. Si, au cas valencien, une réponse collective est parue, dans le reste chaque artiste s'est prononcé individuellement.

Estampa Popular ne s'ajustait pas aux modèles esthétiques commerciaux du moment, mais ses artistes connaissaient l'art de leur temps. La connection avec ses contemporains ne se produisait pas simplement du côté de l'avant-garde esthétique, elle était liée à l'idéologie. Ainsi s'expliquent les concomitances entre ses œuvres et celles des groupes critiques, communistes, qui se développaient dans les pays du bloc capitaliste. Le cas le plus évident est celui de « tendenzen », un groupe de graveurs de l'Allemagne occidentale. C'est aussi la raison pour laquelle les artistes espagnols ont introduit les trouvailles du Pop et la Figuration Narrative, comme solutions critiques figuratives élaborées dans les pays capitalistes.

La thématique des œuvres devait beaucoup aux clichés anciens et nouveaux. Les représentations des défavorisés, des opprimés, du travailleur souffrant correspondait les premiers, les nouvelles thématiques de la proteste, la publicité, la télévision et autres aspects de la société de consommation, seraient liées avec les nouveaux clichés. La technique prédominante représentait aussi une forme de transition entre la tradition et l'innovation puisqu'elle cherchait, à partir d'une technique artistique acceptée académiquement, une diffusion à une échelle majeure que celle de l'œuvre unique. La séparation entre l'art et la politique, qui défendait le régime et qui s'ajustait si bien à l'image de désidéologisation qu'il prétendait donner, était ainsi utilisée pour produire des œuvres avec une fin de propagande cachée.

Les stratégies de diffusion employées étaient celles qui permettait le régime. Aussi bien que les antifranquistes (les communistes spécialement) s'inséraient dans le système pour le dynamiter de l'intérieur, Estampa Popular utilisait les possibilités que l'on donnait aux artistes, pour introduire son message critique en Espagne. Ceci prenait corps à l'exploitation de l'émergence des galeries d'art, des centres culturels, des associations, des

foires et fêtes des villages, des mouvements critiques à l'Université et de quelques publications. Leurs visiteurs étaient ceux qui fréquentaient ces lieux.

Les milieux où s'est montré la majeure partie du travail d'Estampa Popular étaient des lieux associés à l'aperture idéologique ou même à l'opposition communiste au régime. Et personne ne se serait rapproché du PCE sans préjugés. Dans les documents on peut observer que la plupart des visiteurs des expositions étaient assez instruits et avaient d'inquiétudes culturelles. Une part du succès critique de ces gravures, avait à voir avec une association avec le contexte idéologique où on voyait et interprétait des œuvres qui, quelquefois, n'étaient pas si différentes de celles d'autres artistes du moment.

Les artistes d'Estampa Popular ont été accusés de ne pas avoir été cohérents dans leurs actes parce qu'ils prétendaient atteindre un peuple formé, seulement, par des ouvriers et des paysans. Un public qu'ils n'auraient pas atteint ni par leur esthétique ni par leur stratégie de diffusion³⁰. Ceci est le résultat d'une autre simplification. Premièrement parce que leur objectif était, en tout cas, d'arriver à tous, c'est-à-dire, d'arriver à quiconque ; il ne s'agissait pas seulement des travailleurs. Deuxièmement, parce que ce n'est pas si clair que l'emploi que les premiers groupes faisaient des clichés fût si peu effectif. Quoique nous ne puissions pas faire des affirmations catégoriques, nous n'avons pas confirmé que le public puisse mieux recevoir les œuvres du réalisme intentionnel que la critique spécialisée et novatrice de la fin de la décade préférait.

Malgré tous les problèmes qu'il est possible de détecter et en voyant ce qui s'est passé dans quelques situations³¹, il faut admettre que, probablement, les stratégies d'actuation développées par Estampa Popular étaient des rares possibilités de faire arriver au public une initiative critique plastique. Dans les

³⁰ La faillite d'Estampa Popular est un lieu común quand on raconte son histoire. Cfr. JULIÁN, Inmaculada: "El llegat del Pop Art a Catalunya", en <http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/fuego31mda01.htm> [Date de consultation: 24/1/2007]; LEGO, Julián; BOZAL, Valeriano; NAVARRO, MARIANO (comissaire), *Andalucía y la modernidad...*, *Op. cit.*, 2002, pp. 52-53; BONET CORREA, Antonio; MARCHÁN FIZ, Simón et alii: *Arte en España...*, *Op.cit.*, 1995, p. 37.

³¹ Les expositions d'Estampa Popular ont été clôturées chaque fois qu'on a cru voir en elles des indices d'une critique frontale ou évidente. C'est le cas de la lecture programmée à la galerie Quixote, à l'exposition des graveurs de Valence à Cullera, à celles de galègues à Tuy et aussi des calendriers des groupes de Valence et Madrid.

années soixante le réseau des galeries et le marché d'art n'étaient pas encore consolidés, la création d'une structure alternative et indépendante aurait été difficile³². S'insérer dans les moyens de masses aurait favorisé des possibilités de diffusion plus grandes, mais ceci représentait un tâche impossible avec le contrôle officiel auquel ils étaient obligés.

c) La réception du travail d'Estampa Popular

La réception des gravures varie selon le milieu où l'étude a été fait. Les différentes formes de réaction (par leur ton, leur orientation et le moment où elles se sont faites) de groupes divers devant l'activité créative d'Estampa Popular est un autre élément qui résiste la réduction. Comme nous avons déjà expliqué, nous nous sommes occupés des critiques (et des intellectuels antifranquistes), du PCE, du régime et d'un public un peu plus général. Les premiers en célébrer les artistes ont été les écrivains du réalisme social. Les critiques progressistes comme José María Moreno Galván, Antonio Giménez Pericás ou Vicente Aguilera Cerni, se sont bientôt ajoutés à ce groupe de support. Ils ont tous souligné les aspects de la proposition plastique d'Estampa Popular qui correspondait leurs idées. Le travail en commun ne s'est jamais produit, si, le moment venu, les artistes décidaient collaborer avec le groupe en proportionnant des œuvres pour les expositions, les écrivains et les critiques participaient dans une initiative dans laquelle ils se reconnaissaient en apportant des textes qu'ils avaient élaborés individuellement.

La parution de nouveaux groupes et l'incorporation d'autres artistes pour les présentations dans les expositions et pour les œuvres montrées, était le résultat d'une réponse positive au travail des groupes. Par contre, vers la fin des années soixante, les spécialistes ont laissé de célébrer Estampa Popular. Les critiques et le nouveaux temps ont motivé des transformations dans l'œuvre de quelques artistes, au même temps, la participation des intellectuels dans les expositions s'est significativement réduite. Cela coïncidait avec un moment où

³² Estampa Popular Galega est un exemple de cet essai. Ce groupe, avec ses expositions dans les bars a prouvé qu'il était possible de faire entrer la culture à de nouveaux endroits. Le travail postérieur d'artistes comme Reimundo Patiño à la BD est une des formes prises par la continuation de ce courant qui essayait des moyens pour arriver à de nouveaux publics.

le débat autour de l'engagement dans les arts était plus mûr, il se développait avec la diffusion des réflexions sur les arts, la communication et le langage. À ce moment là, plusieurs jeunes spécialistes, comme Valeriano Bozal ou Tomás Lloréns, entre autres, ont signalé les erreurs des graveurs.

Les changements dans la stratégie de travail des groupes et aussi l'établissement de ses périodes d'activité sont, au même temps, une réponse et une construction de ces intellectuels antifranquistes. Les groupes ne cherchaient pas le succès économique, peut être un succès moral, social, idéologique, c'est pourquoi il n'y a aucune raison pour lier les ventes et l'impact des œuvres sur le public. Ils vendaient peu, mais nous considérons que ceci dépendait de l'utilité que les visiteurs pouvaient voir à l'acquisition. Quand on savait que l'argent serait destiné à une cause sociale, comme payer les amendes des emprisonnés politiques, par exemple, la recette augmentait.

Le réalisme intentionnel, qui était proposé comme alternative au réalisme social et que le groupe de Valence s'est efforcé pour développer, guidé par Tomás Lloréns, n'était pas la solution des problèmes. Les enquêtes³³ indiquent que ces œuvres n'étaient ni faciles ni proches pour les visiteurs. La prétention d'efficacité communicative devenait malaise combiné avec la question de ce qui puisse être l'art. Ces questions empêchaient que la réflexion arrive sur le sujet de la situation social de leur présent. À vrai dire, leur proposition avait à voir avec d'autres courants figuratives en émergence et, à cause de cela, elle intéressait à un groupe spécial d'intellectuels, mais pas au reste de la population.

Voilà une explication pour que les antifranquistes qui n'étaient pas liés au monde des arts se soient intéressés pendant une période plus longue par ses œuvres, sans se préoccuper par leur langage. Puisqu'elles n'étaient pas considérées obsolètes et peu suggestives, quelques unes des premières images sont parues beaucoup de fois dans les périodiques critiques, spécialement ceux du PCE.

³³ Cfr. "Una encuesta: Opiniones en "directo" sobre "Estampa Popular" de Valencia"..., *Op.cit.*, 1966, pp. 89-97.

Le travail de ces graveurs, était un important élément de cohésion et reconnaissance pour les antifranquistes en général, mais, surtout, pour les communistes. Il proportionnait des images où voir le reflet de ses idées et de son interprétation du monde. Cette union a été un de points forts du mouvement d'opposition au régime qui s'est initié en Espagne, dans les années cinquante. Les groupes que nous étudions ici ont favorisé ce climat critique dans les arts plastiques.

Dans le cas des expositions à l'étranger, ce qui intéressait n'était pas l'esthétique des œuvres mais leur condition de témoignages. Les œuvres qui pouvaient mieux représenter l'idée du drame de vivre sous une dictature hypocrite, étaient les préférées. Ce n'est pas si étrange, donc, si l'expressivité et les clichés des gravures plus archaïques figurait dans ces expositions à l'étranger. Les gravures d'Estampa Popular représentaient l'autre face de l'image moderne, prospère et touristique que favorisait la dictature. Les gravures en noir et blanc d'Estampa Popular, s'opposaient aux images pour le tourisme de culture, soleil et plage qui diffusait le Ministère d'Information et Tourisme.

Cet aspect de « contre-propagande » préoccupait le régime. C'est probablement la raison par laquelle les activités de graveurs étaient beaucoup plus contrôlées et connues quand elles avaient eu lieu à l'étranger. Il paraît que pour la dictature ces gravures ne pouvaient pas faire monter le nombre d'antifranquistes en Espagne, mais elles pouvaient porter une image négative à l'extérieur.

Estampa Popular n'était pas considéré une vraie menace. Les rapports secrets officiels montrent qu'appartenir à l'un des groupes était interprété comme symptôme de position politique. Collaborer avec ces artistes constituait un indice de désaffection au régime et de communisme. Outre les affirmations de quelques chercheurs³⁴ et les négations des artistes³⁵, le lien d'Estampa Popular avec le PCE n'était ni de soumission, ni d'indépendance. Peut être que

³⁴ Cfr. BONET, Juan Manuel, "De qué estuvieron hechos, en arte, los cincuenta", en VV.AA., *España, años 50. Una década de creación* (catálogo de la exposición), Madrid, Ayuntamiento de Málaga, MNCARS, Unicaja, 2004, p. 34.

³⁵ Cfr. GARCÍA ORTEGA, José, "Lleva mucha razón Agustín Ibarrola...", *Op.cit.*, noviembre de 1978, s/p.

la meilleure forme de le définir est de parler d'un contrôle non formalisé, mais réel et inévitable.

Effectivement, le PCE, le principal soutien de l'opposition à la dictature, ne considérait pas que l'Estampa Popular lui appartienne. Le fait de que beaucoup de graveurs militaient au Parti a fait, cependant, que le fonctionnement du groupe soit lié aux idées du Parti. L'activité d'Estampa Popular aurait été impossible sans le principal réseau de support qui a appuyé la résistance à la dictature presque jusqu'à sa fin. Et celle-ci dépendait du Parti. Le PCE a trouvé dans les gravures l'image de l'Espagne franquiste qui lui intéressait pour accompagner son message. Ceci explique l'aide qu'il a proportionné pour que toutes les expositions des groupes à l'étranger, aussi bien que le support à l'intérieur. Nous ne pouvons pas laisser de mentionner aussi que José García Ortega, figure principale des récits de fondation de tous les groupes, avait déclaré son intention de former un groupe artistique antifranquiste comme part de son engagement politique.

Il est évident qu'aucune des expositions d'Estampa Popular n'a pu changer, à elle seule, la pensée de ses visiteurs. Même si cet exemple a animé à d'autres artistes à s'embarquer dans une initiative critique, le travail des graveurs a été, surtout, un élément de réaffirmation de convictions de ceux qui l'ont vu, en créant un climat d'union qui favorisait l'actuation selon celles-ci.

d) Coda

En plus de résoudre les antérieures questions, cette recherche a ouvert des nouvelles. Entre elles se trouve déterminer en quoi s'est basée l'association entre le réalisme et l'engagement social ou la critique. Le retour à la réalité a été réclamé, déjà, à la fin des années cinquante, par des groupes critiques et radicales du Japon, de l'Autriche, de l'Allemagne et de la France. Même si les résultats étaient très différents de ceux d'Estampa Popular, leur base et intentions se ressemblaient, puisque tous ces groupes prétendaient creuser les fondations du monde dans lequel ils vivaient. Ce sujet a été objet de plusieurs études et débats, cependant, les conclusions atteintes quand on a

pensé sur les liens entre l'engagement et son esthétique la plus caractéristique, nous semblent partielles et incomplètes.

Avec ceci nous considérons intéressant aussi comme cette idée de réalisme se justifiait, quand il s'agissait de l'art critique espagnol, comme un caractère national. La révindication du réalisme comme esthétique qui puisse définir l'hispanique était aussi réalisée par le régime. Ceci est un cas de comment différents acteurs construisaient consciemment l'image d'un pays. La façon dont les deux se sont produites au même temps, avec des fins différentes, nous semble aussi un sujet de recherche suggestif.

D'autre part, il reste encore à faire une analyse de la relation entre la théorie et la pratique des différents réalismes. Ceci, en définitive, obligerait à une étude des rapports entre conceptions de l'art et conceptions de la réalité.

En plus, et en regardant comme exemple la façon dont se sont continuées les carrières artistiques des créateurs qui appartenaient à l'Estampa Popular, l'étude de l'introduction de nouveaux éléments dans le vocabulaire de la critique sociale et politique nous semble très intéressant. L'art conceptuel, la vidéo, la performance, les espaces et structures alternatives pour l'art et la culture, les initiatives pédagogiques, les organisations non gouvernementales, les associations, le documentaire, etc., ont continué les illusions des artistes qui nous ont occupé dans cet travail³⁶.

En ce qui concerne Estampa Popular, tout n'est pas épuisé. Les résultats obtenus ici nous ont montré de nouveaux terrains d'intérêt. La manière dont leur travail s'est assimilé et raconté a conditionné une simplification du récit qui a eu lieu par ignorance et oubli, et pas par synthèse. S'il y en a eu des vaincus dans la Guerre Civile, il les a eu aussi dans la transition à la démocratie. C'est sûrement maintenant, quand le nombre d'expositions de ces graveurs est en train de croître, lié à une volonté de récupération du passé (avec tous les problèmes unis à cela) que leur œuvre et trajectoire sont diffusées. Laissant de côté l'image de légende pour le grand public, de notre avis, nous nous

³⁶ Il-y-a quelques travaux (inédits) qui s'occupent de l'art engagé des années soixante-dix et quatre-vingt. Cependant ne étude qui lie vraiment l'art engagé du franquisme avec celui de la transition est encore à faire. Cfr. PARREÑO VELASCO, José María, *El arte comprometido en España en los años setenta y ochenta* (thèse inédite), Universidad Complutense de Madrid, 1995.

trouvons, peut être, dans la meilleure position pour commencer à comprendre et accepter ce qu'il y a d'humain et contradictoire à l'Estampa Popular.

Esta tesis se terminó
en Madrid,
en febrero de 2009



